BIANCO E NERO

ANNO I • N. 12 • 31 DICEMBRE 1937-XVI

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sommario

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Foligno, 40 tel. 75.732 - 75.300. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I quaderni non accettano pubblicità cinematografica e non sono inviati in omaggio nè in cambio. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie L. 75, Estero L. 110.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 12 • 31 DICEMBRE 1937-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Teoria del dialogo cinematografico

I

V'è più di un punto di contatto fra la musica e il cinematografo. Una sinfonia orchestrale è un film degli orecchi. I tempi di una sinfonia suscitano nell'ascoltatore sensazioni diverse, allegre, dolorose, angosciose, solenni a seconda dei ritmi e, naturalmente, dei temi. Temi e ritmi dominano del pari la natura del film. Se si potesse immaginare un regista che crea un film di getto, lo vedremmo certamente su un podio con una bacchetta in mano, a scandire battute, entrate di strumenti, colorazioni d'espressione. Il film sonoro potrebbe essere paragonato (anche quando non sia musicale) ad un melodramma, un vecchio melodramma all'antica, all'italiana, dove l'incalzare dei ritmi orchestrali è di quando in quando arrestato dal recitativo. Il melodramma ha già fatto il passo definitivo verso la sua perfezione, con la riforma wagneriana che ridusse la voce umana (dialogo) a connaturarsi, a fondersi nel tutto, come un elemento organico fondamentale ma non preminente.

II

Fin che il cinematografo godette della inestimabile fortuna del silenzio, nulla turbò le sue leggi estetiche, i suoi spiriti, le sue chiare tendenze. Il sonoro ha dato un grave colpo d'arresto al suo sviluppo. Non dico, si badi, che si tratti di un passo indietro, ma di un arresto dovuto alla necessità di comprendere, studiare, risolvere i nuovi problemi, che, con questa innovazione si sono presentati al film, per fare del bambino che era, l'adolescente che è, il gigante che sarà. Per ora, inebbriati del nuovo mezzo di espressione, ci siamo soffermati alla fase melodrammatica.

C'è da far fare la cavatina al tenore, c'è da consentire un concertato vocale, un « a solo » di soprano, con ghiribizzi di gola. Le platee vanno in estasi con questi do di petto dei divi e non si pensa nemmeno (o ci si pensa con prudenza) a dare alla parola la sua giusta importanza nell'equilibrio dell'arte. Per uscire di metafora, noi ci compiacciamo ancora del dialogo. Il grande pubblico, tra un film sinfonico, per intenderci e un film dialogato, capisce meglio quest'ultimo. La ragione sta nel fatto che il pubblico non si è ancora abituato al dialogo, non sa ancora precisamente che cosa sia, non se ne è ancora stancato. È un grande male che il teatro sia in crisi in questo momento: ciò rallenta lo sviluppo del cinematografo. Se il pubblico andasse qualche volta anche a teatro, o meglio, se il teatro fosse rimasto una forma di arte universale, se non proprio popolare, la mentalità del pubblico non si abbandonerebbe a piaceri, che, nel cinematografo sentirebbe spaesati. Per ora, il cinematografo deve dare quel tanto di coltura teatrale che il pubblico non si è fatta a tempo e perciò segna il passo. Perchè, senza una profonda coscienza teatrale, non si può raggiungere una profonda coscienza cinematografica. Non parlo soltanto per il nostro pubblico, ma per tutti i pubblici.

III

Del resto, basta riflettere un momento. Io mi riferisco ad un film non ancora dimenticato, che passa per essere una magnifica espressione delle possibilità cinematografiche e che a me invece sembra un tradimento patente all'estetica del cinematografo: *Accadde una notte.*

Quando, nei tempi d'oro del cinematografo-arte (fra un secolo) si farà la storia dettagliata del film, si dovrà constatare che la popolarissima opera di Capra fu una Waterloo, una maledizione, una giornata nera per la nascente arte. Nessuno potrà mai misurare la potenza corrosiva di quel film, che ha creato in molte menti superficiali, il mito del dialogo come base dell'opera cinematografica. Vorremmo dunque abolire il dialogo? Cerchiamo di chiarire le idee.

IV

Il cinematografo, dicemmo, come la musica, è regolato dal ritmo. Nel cinematografo il tempo ha un immenso valore. Forse gli sceneggiatori dell'avvenire scriveranno le inquadrature così:

« Campolungo della taverna; tempo di due quarti ».

« Mezzo primo piano dei due; tempo cinque ottavi ».

Peggio ancora, perchè, se nella musica il tempo non ha che un valore indicativo di dinamicità, di velocità, riferito al metronomo, l'indicazione del tempo nel film va riferita alla vita. Una corsa di due ore può essere resa in quattro minuti. Un temporale di una notte intera in tre minuti. Ma le parole: « Cara, io ti amo. Rispondimi ». (pausa) « Ebbene... » (pausa) « Che vuoi dirmi?... » (pausa magari con un primo piano): « Che non avevo il coraggio di sperarlo ». Ebbene, dico, queste parole hanno il ritmo della vita vera e costituiscono, a chi bene rifletta, un arresto ridicolo nel ritmo cinematografico, come quello di un *ralenti*, improvviso, senza ragione. Di questi arresti, di questi recitativi, di queste sospensioni di respiro cinematografico sono fatti novanta su cento film. Fra un secolo si riderà di queste cose, così come noi ridiamo dell'improvviso, interminabile gorgheggio di Rosina nel secondo atto del *Barbiere di Siviglia*, o nella scena della pazzia della *Lucia*, che sussistono ancora per ragioni estranee a quelle del melodramma.

Fatalmente si deve tendere alla riforma wagneriana anche nel cinematografo: abolire i recitati e dare alla parola una sua ben determinata funzione strumentale, cioè, nel caso nostro « visiva ».

V

Tutto nel cinematografo deve essere riferito all'occhio. Il giorno che noi ci troveremo di fronte a un film che ci darà un godimento qualsiasi, anche ad occhi chiusi, vorrà dire che il musicista ha preso la mano al regista e che non si tratta di un film, ma di una sinfonia (o di un melodramma) evaso furbescamente dalla sua sede naturale. Il grande musicista per film deve riuscire soltanto ad una cosa: a non farsi sentire. Perchè la musica nel cinematografo ha una funzione — esclusivamente fisiologica — di equilibratrice sensoriale. L'occhio non può vedere bene, se anche l'orecchio non l'aiuta. È un organo troppo delicato, rapido, frammentario, senza memoria, per potere agire senza un senso sussidiario che ricolleghi le sue percezioni e le faccia diventare delle sensazioni.

Quando il film era muto, c'era un pianista che alla meglio si incaricava della bisogna, cercando di intuire, a traverso quale mezzo (sempre semplicissimo, se si deve giudicare dal numero di volte che fu strimpellato Waldteufel) « equilibrare e legare » quelle determinate percezioni dell'occhio, mutando i ritmi a seconda che si trattava di com-

mentare una visione di acqua ferma sotto la luna, o di una carica di cavalleria.

La grandezza del musicista cinematografico consisterà in questo: nel trovare il modo musicale più perfetto per aiutare a *far vedere* ciò che l'opera cinematografica si propone di far vedere.

Mi sono indugiato sulla funzione della musica per fare meglio intendere come vedo la funzione del dialogo. Anche qui, in fondo, si tratta di una funzione musicale.

VI

Apro una parentesi: esprimendo queste mie considerazioni, che sono il frutto proprio del mio lavoro di sceneggiatore e di dialogatore di film, temo che qualcuno mi pensi tanto presuntuoso da credere di avere risolto il problema. Chi lo risolverà avrà fama e grandezza. Per ora, insisto, non si tratta che di considerazioni, che io modestamente propongo alla meditazione degli studiosi di questi problemi.

Insomma, a me pare che scrivere, come tante volte oramai ho dovuto fare, per servire le esigenze di determinati film, delle scene teatrali vere e proprie, non sia fare del cinematografo, ma fare del cattivo teatro. Ci tengo all'aggettivo « cattivo », perchè anche su questa antitesi che si proclama fra cinematografo e teatro, io non sono d'accordo, in quanto si basa su una errata definizione di teatro. Cattivo teatro, dunque, nel quale l'interesse attivo della vicenda è sostituito da parole più o meno ben congegnate, allettanti, piacevoli, che ingannano il pigro senso estetico del pubblico. Io scommetto che riesco a farmi applaudire scrivendo una scena fra due personaggi che si incontrano per un importante affare, dal quale deve dipendere la vita di un terzo personaggio, e che, parlando, divagano fino a raccontarsi delle barzellette. Tutto il problema consisterà nel trovare delle buone barzellette. Ora mi pare proprio che il cinquanta per cento dei film dialogati, tipo *Accadde una notte*, siano degli abili contrabbandi di barzellette, che non hanno che vedere, nè col teatro, nè col cinematografo. (È inutile chiamarli *gags*).

VII

Bisogna che anche la parola, dunque, assuma un suo valore visivo. Che partecipi per quanto le è possibile all'opera di « far vedere », senza arrestare il ritmo sinfonico del film. Qualche cosa di più impor-

tante della musica che, ho detto, si deve non sentire e che, in ogni modo, si può non sentire, ma assai meno importante del fatto visivo, al servizio del quale anche la parola deve suonare.

Il dialogo al cinematografo deve passare inosservato « come tale ». Niente ci deve far dimenticare che il cinematografo è ben lontano dall'avere tra le sue funzioni la predicazione, di qualunque genere essa sia. Il mondo morale di un film non deve risultare dalle sue parole, ma dai suoi fatti. Dobbiamo resistere alla tentazione della battuta felice, della buona uscita per sè stessa, della bella espressione che in altra sede può trovare la sua collocazione perfetta, ma che nel cinematografo distrae, offende e tradisce.

Quando il pubblico uscendo da una proiezione esclama: « Che bel dialogo! » sia ben chiaro che ciò significa niente altro che questo: che il film è mancato. Qualunque individualizzazione del « sonoro » significa uno spostamento dell'asse estetico del cinematografo e per conseguenza un fallimento artistico. Anche le parole debbono essere dense di contenuto attivo; debbono, non arrestare il ritmo del film, ma sincoparlo, fino a farlo apparire più vibrato, più energico.

VIII

Un risultato simile non si raggiunge seguendo il solito sistema della attuale produzione. Come si procede attualmente? Un Tizio fa il soggetto, il primo *treatment;* un Cajo ci ricama sopra la sceneggiatura; viene quindi, terzo come sempre, Sempronio a fare il dialogo. Qualche produttore, al quale ho osato manifestare l'opinione che una volta fatta la sceneggiatura, il dialogo è sostanzialmente fissato e che la sola cosa che si può fare è di bonificarlo di tutti gli errori di grammatica che lo sceneggiatore nella fretta vi abbia lasciato, mi sono sentito ridere in faccia.

Sempronio è un personaggio inutile nella redazione di un soggetto. Bisogna, o abolirlo, o chiamarlo prima quando cioè si lavora alla sceneggiatura. Il buon dialogatore non si vede nell'ozioso artificio di inventare barzellette (è inutile chiamarli *gags*), con le quali baroccheggia un film di linee troppo semplici; il buon dialogatore, come in teatro, si vede quando *crea* le situazioni. È inutile farsi delle illusioni in merito: il dialogo, come tale, non esiste nemmeno in teatro. Esistono delle situazioni che provocano delle espressioni divertenti interessanti, appassionanti, le quali, espresse come sono, dalla materia viva dell'arte, rag-

giungono meravigliosamente i loro effetti. Ora se non si provvede a creare prima la situazione (nel nostro caso la sceneggiatura) è inutile sperare che un dialogo vivace possa nascere. Il dialogo dunque è la stessa sceneggiatura. Posta la situazione tra due personaggi, il dialogatore interviene e misura a battute il passo della scena. E perchè questo passo sia quale deve essere, il più adatto a dire tutto ciò che deve essere detto (visivamente, si intende) il dialogatore deve servirsi anche delle parole nuove che il cinematografo offre agli scrittori. Queste parole si chiamano *inquadrature.* Poi ve ne sono altre, sussidiarie, ma delle quali il regista autore-dialogatore, deve tenere conto e sono precisamente quelle che recano in sè gli attori, nella loro intima umanità, nella loro realtà, che può avere deficienze (delle quali si deve tenere conto) ma che può avere anche inattese risorse (che sarebbe errore gravissimo trascurare).

IX

Basta meditare un istante su queste considerazioni abbastanza intuitive, per comprendere quanto sia ridicolo parlare, a sè, di dialogo in film. Dal punto di vista industriale, cioè parlando di film strettamente commerciali, si può fare come si vuole: il produttore che spende i suoi quattrini ha diritto di fare di sua pasta gnocchi. A patto che poi non si lamenti. Ma verrà il giorno che si comprenderà, anche nel cinematografo, che il massimo del risultato commerciale coincide col massimo del risultato artistico. Non facciamoci impressionare dalle eccezioni e sopra tutto non commettiamo la leggerezza di farne una regola, perchè, di questo passo, visto e considerato che sulla Terra la virtù è raramente premiata e il delitto porta talvolta a qualche vantaggio materiale, dovremmo rovesciare tutto il codice etico sul quale si basa e cammina la civiltà. Del resto è constatato che tutti i filmi, che si sono fatti sul tipo della *Segretaria Privata*, sono andati malissimo e che tutti quelli che hanno tentato di ricalcare le orme di *Accadde una notte* sono finiti miseramente.

Ma praticamente che cosa si conclude? Il dialogatore ha diritto di cittadinanza nel film, oppure deve essere bandito? Dobbiamo curare il dialogo in sè, oppure trascurarlo? Si deve pensare al modo migliore di dire le cose o no?

Ma certamente, ma certamente. Se non che il modo migliore di dire le cose è (insisto!) la sceneggiatura. Il dialogatore che abbia dato prova di fantasia nel dialogare scene di teatro o di cinematografo teatrale,

deve passare senz'altro al ruolo di sceneggiatore, perchè nell'arte del film (insisto) non ci si può limitare al vocabolario del Fanfani e Rigutini. Il dialogo va pensato simultaneamente alla situazione e scandito parallelamente alla stessa. Soltanto così le parole possono assumere quella corposità, quella sostanzialità della quale il cinematografo ha bisogno, per non fare la figura del bighellone, che si ferma a tutte le cantonate a gingillarsi in esercitazioni inconcludenti. Le battute parlate, in ultima analisi, debbono essere un coronamento istintivo necessario e perciò quasi inavvertibile delle inquadrature, che ne ricevono, anzi che un colpo d'arresto, un nuovo impulso motore.

GHERARDO GHERARDI

La cinematografia educativa in Germania

I

Una delle opere più belle compiute in Germania dopo l'avvento al potere del Partito Nazionalsocialista è stata senza dubbio la messa in valore della cinematografia a vantaggio dell'insegnamento.

È stato il Ministro dell'Educazione del Reich, il dott. Rust, a pronunziare il giorno 26 giugno 1934 queste memorabili parole:

« Voglio che non s'indugi ad assegnare alla cinematografia nelle scuole il posto che le si compete. Onde raggiungere la mèta prefissa, è necessario che nel corso di pochi anni tutte le scuole e tutte le università del Reich vengano attrezzate di apparecchiature per la proiezione cinematografica, e che in stretta collaborazione con insegnanti e professori competenti in materia nonchè con personalità del mondo cinematografico, si crei una serie di film di soggetto didattico ».

Al fine di centralizzare tutti gli sforzi che mirano a questo piano è stato creato « *L'ente per la cinematografia educativa del Reich* ».

Fino ad allora, nei riguardi di una valorizzazione della cinematografia ai fini dell'insegnamento pubblico, non s'era fatto in Germania gran cosa; niente di più di quanto si fosse fatto negli altri paesi. V'era stato bene qualcuno che, avendo già intuito l'importanza che al film avrebbe potuto spettare quale mezzo didattico, s'era messo fanaticamente a servizio dell'idea; ma non c'era chi avesse saputo radunare le forze disperse e mettersi a capo dell'azione. Spetta al regime Nazionalsocialista il merito di aver fatto e l'uno e l'altro, incominciando con il decreto (RK 5020 U II) emanato dal Ministro del Reich per la scienza, l'educazione e la cultura nazionale il giorno 26 giugno del 1934 che era stato impostato sui progetti elaborati di comune accordo dal compianto Ministro Schemm, il sottosegretario di Stato dott. Böple, il tenente di vascello in congedo von Werner e professore Seibold. Il decreto in parola affidò ad un ente centrale la realizzazione del piano e fu altresì fecondissimo di nuove idee e di nuove iniziative.

Quanto il lavoro individuale non inquadrato in un sistema ben definito non avrebbe potuto mai più realizzare — intendiamo parlare del problema finanziario — fu risolto mediante il precitato decreto che spianava la via all'azione.

Questo decreto gittò le basi su cui fu impostato a Berlino l'Ente per la cinematografia educativa del Reich — *Reichtsstelle für den Unterrichtsfilm* — (chiamato in seguito brevemente RfdU). Grazie all'energica azione direttiva di un pioniere vecchio ed esperto nel campo della cinematografia, l'istituzione in parola ha acquistato la più alta importanza. Il programma d'azione del nuovo ente si può illustrare in questi brevi termini: «Fa d'uopo introdurre la pellicola per insegnamento in tutte le scuole del Reich, indistintamente, e considerarlo un mezzo didattico pari agli altri già in uso».

Sorse quindi, accanto alle pellicole di soggetto ricreativo, didascalico e culturale, una nuova specie di pellicole: quelle per insegnamento.

Sotto il nome di «pellicole per insegnamento» s'intendono film girati con speciale riguardo all'insegnamento, e che saranno poi proiettati a scuola nelle ore d'istruzione o nei corsi universitari. Ne consegue che la RfdU deve svolgere un suo programma di lavoro in gran parte sconosciuto al grosso pubblico. Le pellicole riprese sotto questo punto di vista non si proiettano che a scuola, nelle università, nei politecnici o negli istituti di ricerche; restano dunque sconosciute ai frequentatori dei cinema, sia perchè, essendo esse di carattere del tutto particolare, non interessano che un circolo ristretto di spettatori, sia perchè, per la loro natura intrinseca, non sono troppo adatte alla proiezione nei grandi cinema.

L'attività svolta dalla RfdU in questo campo d'azione merita bene di esser qui tradotta in cifre, anche perchè questi dati statistici potranno incoraggiare tutti coloro che in altri paesi si son prefisse le identiche mete, cioè, la messa in valore della cinematografia educativa.

Nel periodo di tempo che va dal 26 giugno 1934 al 1° agosto 1937, sono state girate le pellicole seguenti:

150 pellicole per scuole con programma di insegnamento di carattere generico;
23 pellicole per scuole di commercio;
5 pellicole per scuole d'agricoltura;
150 pellicole per università e scuole superiori;

con complessivamente 102.703 copie pari ad un metraggio complessivo di 12.167.580 metri.

Undici stabilimenti di sviluppo e stampa forniscono ogni mese circa 5.000 copie di pellicole a passo ridotto alla RfdU. Qui le copie vengono tenute in deposito, esaminate scrupolosamente prima di essere spedite, in scatole speciali e provviste d'etichette, registrate, fatturate e spedite alle varie scuole od università del Reich.

Se ci immaginiamo che le 102.703 scatole contenenti tutte le copie di pellicole d'insegnamento, spedite dalla RfdU nei due anni e mezzo della sua esistenza, vengano sovrapposte, così da formare una sola colonna, si raggiungerebbe la superba altezza di ben 2.963 metri che corrisponde alla vetta della Zugspitze, la cima più alta in Germania.

Sei stabilimenti lavorano alla fornitura delle pellicole vergini. Se ci immaginiamo che tutte queste pellicole vengano unite una all'altra, si otterrebbe una sola striscia gigantesca che, stesa dall'Europa all'America oltre l'Atlantico, coprirebbe la distanza fra Berlino e S. Francisco di California.

Il sopradetto può dare un'idea del lavoro puramente materiale e tecnico effettuato nel campo della produzione di pellicole d'insegnamento.

Il soggetto per le pellicole del genere viene scelto in base ai programmi che la RfdU ha elaborati per le varie scuole con la collaborazione di insegnanti, ditte produttrici di film a carattere culturale e, se è stato necessario, anche di scienziati. E qui è proprio il punto di vista pedagogico che decide, ed a cui vengono subordinati tutti gli altri interessi. Così ad esempio, è stato appunto per ragioni pedagogiche, e in parte anche pratiche, che si è fissata una data lunghezza per i film forniti dalla RfdU. La proiezione non deve durare di regola più di 10 o al più 15 minuti, dovendo essa farsi nell'ora solita d'istruzione che dura esattamente 45 minuti. Inoltre gli insegnanti hanno il compito di illustrare agli allievi il tema formante l'oggetto della pellicola da proiettarsi onde essi possano trarre il maggior profitto dalla proiezione svolta. Ecco perchè si è scelta la lunghezza media di circa 120 metri per il film d'insegnamento.

Sin dall'inizio s'era affacciato il problema se il film d'insegnamento avesse dovuto essere un film muto, oppure sonoro. Ci si decise per il primo, considerando che la registrazione sonora su una didascalia sarebbe giustificata solo quando essa formasse parte intrinseca del tema trattato. Esempio: la registrazione dei movimenti che la lingua

fa nel pronunciare i vari suoni. All'incontro le pellicole sonore, anche quelle di carattere didascalico e culturale, come quelle che si proiettano normalmente nei cinema, escono dal quadro dei film d'insegnamento ideati dalla RfdU. Il film di scuola è destinato ad essere un istrumento didattico nelle mani dell'insegnante; ragione per cui spetta a questi di illustrare con le debite delucidazioni il soggetto che va svolgendosi sullo schermo. La pellicola parlata escluderebbe invece a priori la collaborazione dell'insegnante.

Le pellicole destinate alle Università occupano un posto speciale nel campo di produzione della cinematografia educativa, essendo esse girate per iniziativa tutta propria dei professori e direttori dei centri di ricerche, e con l'aiuto di personale specializzato che la RfdU mette di volta in volta a disposizione. Film del genere hanno per lo più quale mèta la ricerca scientifica.

Infatti, gli scienziati hanno riconosciuto per tempo l'importanza che la cinematografia ha per l'indagine scientifica. Appartengono a questa specie di pellicole le riprese d'operazioni chirurgiche, le Röntgen-cinematografie, le macro e microcinematografie nonchè le riprese fatte col rallentatore e con l'acceleratore.

Finora si è parlato genericamente della pellicola d'insegnamento; crediamo che non siano prive d'interesse le seguenti delucidazioni inerenti alla parte puramente tecnica.

Le pellicole d'insegnamento sono quasi tutte — se prescindiamo da pochissime, girate per scopi particolari — a passo ridotto di 16 mm. (cosidette pellicole «substandard»). Visto che il passo di 16 mm per le pellicole a passo ridotto e le apparecchiature relative è stato fissato in base a convenzioni internazionali, esiste la possibilità di scambio di pellicole del genere con gli altri Stati. Inoltre, è stato pure stabilito in base ad accordi internazionali che per le pellicole di 16 mm. non si possano impiegare che striscie di acetato di cellulosa che escludono a priori ogni pericolo di incendio. Perchè solo a questa condizione è possibile di proiettare una pellicola nelle aule scolastiche. S'aggiunge anche il vantaggio concesso dalla pellicola di 16 mm, di essere leggera e di facile maneggevolezza.

Può quindi essere proiettata in una stanza di scuola qualsiasi o in ogni locale adibito all'insegnamento, cosicchè le proiezioni cinematografiche non richiedono più l'interruzione dell'insegnamento a scuola o delle lezioni universitarie, perchè ci si debba portare in un ambiente speciale per poter assistere alla proiezione.

Si domanderà ora quali apparecchi si impieghino per la proiezione. All'inizio dei lavori la RfdU ricorse ad un tipo di proiettore per pellicole di 16 mm. già in uso, che ancora oggi, dopo più di 4 anni, si fornisce senza modificazioni costruttive, in grande quantità. È questo un tipo affermatosi anche in rudi condizioni di funzionamento, inevitabili del resto, se si pensa che i proiettori del genere vengono fatti funzionare spessissimo e, peggio ancora, vengono maneggiati da personale poco pratico. Accanto a questo tipo, la RfdU ne ha adottati anche degli altri di cui parleremo in seguito.

Il numero di proiettori per pellicole a passo ridotto con gli accessori relativi, forniti dalla RfdU nel corso di tempo che va dal 26 giugno 1934 fino al 1° agosto 1937, ha raggiunto la cospicua cifra di 17.859. Ne consegue come la RfdU sia divenuta in seguito alle sue numerose ordinazioni un ente importantissimo per la ripresa industriale, poichè migliaia e migliaia di individui sono inquadrati nella produzione.

Basta pensare all'ingente numero di pezzi che si debbono fabbricare: occorrono motorini, sistemi ottici, lampade da proiezione, bobine per le pellicole, pezzi fusi, pressati, stampati, fresati, torniti, ecc., nella cui fabbricazione trovano lavoro e pane migliaia e migliaia di operai.

Se si considerano il programma della RfdU e l'ingente lavoro da essa finora compiuto, ci si domanderà con quali mezzi economici e attraverso quali organizzazioni essa sia stata in grado di svolgere la sua vastissima attività e di raggiungere le mete prefisse.

Questo fu possibile in primo luogo con la riscossione di un esiguo importo, di 0,20 RM (2,70 lire) che tutti gli scolari tranne quelli di famiglie povere o prolifiche, versano ogni tre mesi — 7 pfennig (90 cent.) al mese dunque —. Gli studenti alle università e scuole superiori sborsano l'importo di 1,00 RM. (13 lire) ogni semestre.

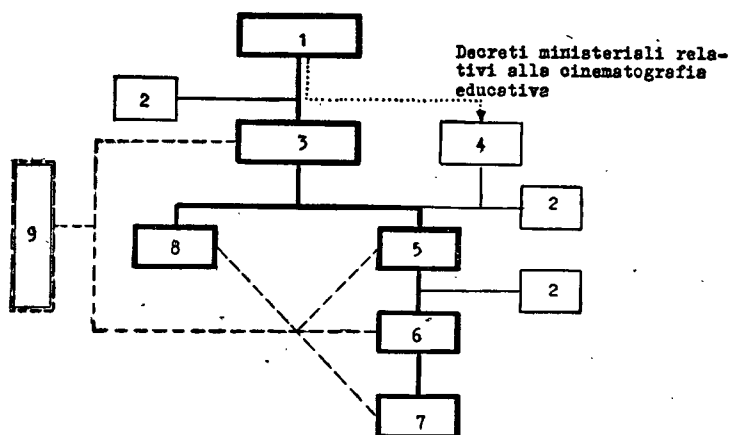
Con la riscossione di queste tasse, per sè stesse esigue, si riesce ad incassare una somma annua complessiva di 6.000.000 RM. (78 milioni di lire) che viene impiegata unicamente all'acquisto di pellicole d'insegnamento e dei relativi apparecchi da proiezione; somma dunque questa che ritorna a tutto utile della scuola.

Si può forse immaginare un esempio più bello a riprova dello spirito cui si informa tutto il programma d'azione del Regime Nazionalsocialista? Là dove prima le forze disperse agivano isolate e quindi con poca efficienza, esso le raccoglie in base ad un piano bene impostato, potenzia la loro efficienza nel lavoro collettivo che sfrutta ad elevare il benessere della Nazione.

È poco conosciuto in Germania, che l'infaticabile iniziativa del Capo del Governo ha creato anche in Italia una simile organizzazione con l'Istituto « Luce ». (R. Decreto-legge 5 Novembre 1925, N. 1895).

A sopperire alle spese richieste per far funzionare l'intera organizzazione — mirabilmente impostata — si deve ricorrere ad altri mezzi economici, visto che la somma ricavata dagli importi versati da scolari e studenti viene interamente spesa nell'allestimento delle pellicole e nell'acquisto delle apparecchiature di proiezione.

A tal fine servono in parte i sussidi messi a disposizione dallo Stato, dalle Provincie, dai Comuni e dalle Città del Reich. Inoltre le amministrazioni scolastiche provinciali e comunali debbono sopperire esse stesse alle spese necessarie al funzionamento dell'estesa organizzazione, largamente ramificata.

Riproduciamo qui schematicamente l'intero piano organico

in cui si hanno nei vari rettangoli:

1. Ministero della scienza, dell'educazione e dell'insegnamento del Reich - Berlino (RfdU).
2. Consiglio.
3. Ente per la Cinematografia educativa del Reich — Società di utilità pubblica a responsabilità limitata - Berlino.
4. Autorità scolastiche dei singoli Stati (provincie) del Reich.
5. 25 centri per la cinematografia educativa nei singoli Stati.
6. 865 centri per la cinematografia nei distretti e nelle città.
7. Circa 70.350 scuole con programma di insegnamento di carattere generico e scuole professionali.
8. Università e scuole superiori.
9. Fabbriche di pellicola vergine, officine di stampa, fabbriche di proiettori, ecc.

L'Ente per la cinematografia educativa del Reich sta alle dipendenze immediate del Ministero della scienza, dell'educazione e della cultura nazionale. Tutti i problemi inerenti alla cinematografia educativa vengono trattati da un funzionario nominato espressamente a tale scopo.

La RfdU è una «Società di utilità pubblica a responsabilità limitata» con tutti i diritti e gli obblighi di un'impresa autonoma gestita dal punto di vista commerciale. Si volle così conseguire un doppio scopo: in primo luogo si volle evitare che il nuovo ente avesse a soffrire della lentezza di azione che è inevitabile nel caso di un dicastero. In secondo luogo si vollero evitare a priori tutte le difficoltà che avrebbero potuto scaturire da questioni di competenza, visto che il giovane Stato, ancora in uno stato di evoluzione era sorto dalla riunione di numerosi Stati individuali confederati che per l'addietro facevano valere ciascuno i propri interessi. Inoltre, si ebbe così la possibilità di osservare come si sarebbero svolte le cose per poter più tardi dare all'ente un'altra forma, se necessario.

La RfdU viene retta da parecchi gerenti che stanno nel contempo a capo delle varie sezioni e di cui uno copre la carica di presidente, di comune intesa con il Ministero. I gerenti sono assistiti da un gruppo di consulenza che ha il compito di mantenere le relazioni con le autorità e gli altri enti interessati. Fanno parte del gruppo di consulenza un rappresentante del Ministero della scienza, dell'educazione e della cultura nazionale, uno del Ministero per la propaganda, un rappresentante di ciascuna delle quattro più grandi amministrazioni scolastiche del Reich — della Prussia, della Baviera, della Sassonia e del Württemberg — un rappresentante dell'Assemblea dei Comuni del Reich (quale ente cui spetta di sopperire alle spese per il mantenimento delle scuole) ed un rappresentante dell'Unione Nazionalsocialista degli Insegnanti (NSLB) quale priva della stretta collaborazione esistente tra la RfdU e il corpo insegnante.

La RfdU stessa si compone di una serie di sezioni:

1. Sezione amministrativa.
2. Sezione tecnico-economica, cui incombe l'approvvigionamento:
   a) di apparecchi;
   b) di copie di pellicole.
3. Sezione tecnico- scientifica:
   a) Istituto per la tecnica dell'illuminazione;
   b) Istituto fotochimico.

4. Sezione per la stampa e la propaganda: Organo « Film und Bild » (Film e immagine).
5. Sezione finanziaria.
6. Sezione pedagogica: per le scuole con programma di insegnamento di carattere generico.
7. Sezione pedagogica per le scuole professionali.
8. Sezione pedagogica per le scuole d'agricoltura.
9. Sezione per la produzione di pellicole d'insegnamento.
10. Sezione per le università e politecnici.
11. Sezione per le proiezioni fisse.
12. Ufficio per l'estero.

L'Ente per la cinematografia educativa del Reich occupa nelle sue varie sezioni circa 100 persone tra dirigenti, relatori ed altro personale amministrativo e tecnico.

Dalla RfdU dipendono 25 centri cinematografici nei singoli Stati i cui distretti corrispondono di regola ai distretti delle varie provincie della Prussia, o ai distretti delle amministrazioni scolastiche degli Stati del Reich. Nei riguardi delle questioni tecniche ed economiche, gli uffici sottostanno alle autorità scolastiche; in Prussia esse sottostanno al Primo presidente, rispettivamente al Prefetto. La direzione dei centri cinematografici nei singoli Stati è stata affidata a persone competenti in materia di pellicole d'insegnamento, che per l'esercizio delle loro mansioni richiedenti ampie vedute e alto spirito di responsabilità, occupano posti speciali e sono espressamente stipendiate.

Da questi 25 centri cinematografici ne dipendono complessivamente 865 tra centri cinematografici, territoriali, comunali e municipali, i cui dirigenti, nominati espressamente dal presidente distrettuale svolgono la loro attività accanto a quella degli insegnanti.

Tanto ai centri cinematografici nei singoli Stati che a quelli territoriali, comunali e municipali, è stato, sull'esempio della RfdU, aggiunto un consiglio che deve mantenere le relazioni tra i centri e le autorità, oppure gli enti pubblici.

Dalle relazioni pubblicate ogni mese sulla rivista *Film und Bild*, gli interessati possono formarsi una chiara idea dell'attività svolta dall'Ente per la cinematografia educativa del Reich.

L'evoluzione che la cinematografia educativa in Germania dovrà assumere nei prossimi anni è ormai fissata in tutti i suoi particolari.

Considerato il programma che definisce con esattezza i problemi da risolvere e il disciplinamento di tutte le forze, il successo non potrà

mancare. La riprova l'avremo fra pochi anni quando le 70.443 scuole diverse del Reich saranno tutte attrezzate con uno o più proiettori per pellicole a passo ridotto, cosicchè la proiezione, introdotta quale mezzo coadiutore dell'insegnamento, potrà sostituire il libro in tutti quei casi in cui l'immagine in movimento può fare sull'anima dello scolaro ben altro effetto di quello che possa produrre qualsiasi altra cosa.

Gli effetti di quest'evoluzione contemplata dal punto di vista culturale non si possono ancora prevedere neppure approssimativamente. Le future generazioni avranno raccolto già dall'infanzia esperienze in fatto di cinematografia e potranno giudicare le manifestazioni artistico-cinematografiche ben differentemente di quanto sia possibile attualmente. Ecco perchè la cinematografia tanto in Germania quanto negli altri Paesi dell'estero dovrà tener conto delle aumentate esigenze di questi giovani che più tardi contempleranno con ben altro occhio critico gli spettacoli proiettati sullo schermo.

Considerato da un punto di vista superiore si dovrà quindi, nell'interesse dell'evoluzione spirituale e tecnica della cinematografia in genere, promuovere con ogni mezzo la cinematografia educativa in tutto il mondo. Sarà dunque compito di tutti coloro che sono in un modo o nell'altro interessati all'evoluzione della cinematografia, di seguire attentamente i progressi fatti nel campo del film d'insegnamento.

II

I fattori essenziali da cui dipendono la mole e la solidità di un edificio e che decidono se questo potrà più o meno sfidare i secoli, sono il terreno su cui è stato eretto, le caratteristiche delle sue fondamenta, nonchè lo spessore dei suoi muri. Ma i fattori essenziali che decidono dell'importanza morale congiunta al nome di questo edificio, sono l'ente che in esso risiede e l'attività dall'ente svolta. Considereremo dunque sotto questo punto di vista la sistemazione e l'attività svolta dai vari gruppi regionali dell'« Ente per la cinematografia educativa del Reich »; ci occuperemo, cioè, degli uffici provinciali per la cinematografia educativa del Reich, centri questi che potremo chiamare regionali, di zona e comunali.

Ogni centro regionale ha un ampio programma da svolgere che fissa in precedenza per anni interi la sua attività; ha vari doveri da compiere, ma relativamente ben pochi diritto da far valere. Se chi ne sta a capo è in grado di afferrare i problemi in tutta la loro entità e di mettersi con

tutte le proprie forze a servizio dell'idea, il successo non potrà mancare. In questo caso ne scaturirà un lavoro proficuo nei riguardi della proiezione sia movimentata che fissa, visto che ogni attività svolta in questo campo, sia che si tratti di valorizzare idee già esistenti che di realizzarne delle nuove, non potrà mai condurre a buon esito, se sarà esercitata senza esser animata dall'entusiasmo per il lavoro che ciascuno è chiamato a compiere. Considerati sotto questo punto di vista, i centri regionali della cinematografia educativa del Reich non sono dei semplici uffici amministrativi, così come la Corte dei conti o i Dicasteri in genere; essi sono invece delle vere e proprie fonti di lavoro creativo che s'estende, al di fuori dell'ambito della loro attività intrinseca, alla realizzazione di nuove idee, segnando la via da seguirsi.

A capo di ogni centro vien messo — fatte delle rare eccezioni — un insegnante, essendo gl'insegnanti le persone più adatte a risolvere i problemi inerenti ai centri regionali, di zona e comunali. Inoltre, gl'insegnanti sottostanno quali impiegati alle autorità scolastiche delle varie zone. Quindi, ogni dirigente d'uno di tali centri dovrà attenersi ai decreti emanati dal Ministero nonchè alle prescrizioni elaborate dalla RfdU per tutto quanto riguarda la parte puramente tecnica dei vari problemi. In questioni relative all'insegnamento e nei riguardi della gestione finanziaria o dei rapporti con gli enti pubblici, ecc., egli dovrà seguire le direttive delle autorità scolastiche competenti.

Fermezza di carattere, instancabile entusiasmo, chiarezza di vedute, passione per il proprio lavoro, serenità e pazienza, desiderio di compiere un lavoro bene impostato: ecco le doti morali che garantiscono il successo ad un dirigente. Inoltre, egli dovrà possedere tatto ed affabilità, e saper accaparrarsi e mantener viva la collaborazione di tutti coloro che sono animati dallo stesso spirito e dalle stesse idee.

I centri regionali della cinematografia educativa sono così ripartiti:

Centro regionale della Prussia orientale	Königsberg
Centro regionale della Pomerania	Stettino
Centro regionale della Grenzmark (Posnania - Prussia occidentale)	Schneidemühl
Centro regionale della Bassa Slesia	Breslavia
Centro regionale dell'Alta Slesia	Oppeln
Centro regionale del Meclemburgo	Schwerin
Centro regionale di Berlino	Berlino
Centro regionale del Brandemburgo	Berlino
Centro regionale della Provincia di Sassonia e d'Anhalt	Halle Saale
Centro regionale della Sassonia	Dresda

Centro regionale dello Schleswig-Holstein	Elmshorn
Centro regionale dell'Hansa	Amburgo
Centro regionale della Bassa Sassonia	Hannover
Centro regionale della Vestfalia	Münster
Centro regionale del Basso Reno	Düsseldorf
Centro regionale della Renania	Colonia
Centro regionale dell'Assia-Nassau	Francoforte s/ Meno
Centro regionale dell'Assia	Darmstadt
Centro regionale della Turingia	Weimar
Centro regionale del Palatinato Renano	Kaiserslautern
Centro regionale del Nord-Baviera	Bayreuth
Centro regionale del Sud-Baviera	Monaco
Centro regionale del Württemberg	Stoccarda
Centro regionale del Baden	Karlsruhe
Centro regionale del Dipartimento della Saar	Saarbrücken
Centro della cinematografia educativa della Città Libera di Danzica (non inquadrato nella organizzazione della RfdU)	Danzica

Quali sedi dei centri regionali della cinematografia educativa sono stati scelti di regola i capoluoghi di provincia o addirittura le capitali degli Stati del Reich. Spesso si è tenuto conto di condizioni particolari, così come l'esistenza di impianti adatti, la tradizione, ecc. Gli uffici del centro regionale della cinematografia educativa non sono stati del resto che solo raramente sistemati nell'edificio delle autorità locali. Soluzione poco opportuna data l'entità finora raggiunta dalle sistemazioni del genere e il loro crescente sviluppo; per la restrizione sfavorevole che ne risulterebbe, non trovandosi in tali edifici che ben di rado i locali adatti.

Dalla scelta più o meno conveniente degli ambienti di sistemazione per un centro regionale dipende se esso servirà solo a scopi amministrativi, oppure permetterà la realizzazione di quella attività di cui parla il decreto ministeriale qui più volte citato.

Ecco dunque come, sotto la guida d'uomini energici e tenaci, i vari centri regionali della cinematografia educativa subirono presto un'evoluzione corrispondente alla loro importanza sia nei riguardi della loro sistemazione che in quelli dell'influenza da essi esercitata. Si scelsero in edifici in parte appositamente costruiti, ambienti spaziosi e ben illuminati, attrezzati modernamente, in cui si sistemarono in base al programma di lavoro il materiale e l'attrezzatura, in parte del tutto nuova, in parte riccamente ampliata. Si crearono archivi per le diapositive, collezioni di pellicole a passo ridotto, aule per i corsi di fotografia e

di cinematografia, sale per la proiezione di pellicole mute e sonore, camere oscure, depositi, officine, locali di spedizione, reparti commerciali, uffici, sale d'aspetto, librerie, ecc.

L'entità dei 24 centri regionali nei differenti Stati del Reich, se messa in relazione con la vastità della relativa zona e con il numero d'abitanti, risulta assai varia. Identici sono all'incontro i problemi fondamentali formanti il programma di lavoro dei centri, che qui esponiamo:

A) *Problemi di carattere pedagogico* (1).

1. Consulenza in quanto è inerente alle proiezioni movimentate e fisse per tutte le autorità dei centri di zona e comunali, e per tutte le scuole esistenti nell'ambito di competenza del relativo centro.

2. Evoluzione sistematica del modo d'applicare le proiezioni movimentate e fisse all'insegnamento.

3. Adattamento dei soggetti delle proiezioni movimentate e fisse alle esigenze dell'insegnamento (sistemazione di classi sperimentali per la valorizzazione dell'insegnamento integrato da proiezioni fisse e movimentate).

4. Collaborazione con gl'Istituti d'insegnamento in genere, specie con gl'Istituti superiori di magistero.

B) *Problemi di carattere tecnico.*

1. Sistemazione di un archivio per il centro regionale di cinematografia educativa.

2. Raccolta e noleggio di pellicole e di diapositive per tutti i sottocentri di zona.

3. Collezione modello di episcopie.

4. Raccolta di dati tecnici relativi al modo di usare le proiezioni movimentate e fisse del proprio archivio, e registrazione dei film e delle diapositive di tutta la zona di competenza del relativo centro (cartoteca e libreria).

5. Manutenzione dei propri apparecchi e messa in funzione durante le proiezioni.

6. Sistemazione e completamento continuo dell'attrezzatura di un'officina per l'esecuzione di fotografie e di pellicole.

7. Ragguagli tecnici generici in materia di proiezioni movimentate e fisse da inoltrarsi ai sottocentri di zona come pure a tutte le autorità relative.

---

(1) Si veda in proposito la relazione nel fascicolo 3 delle pubblicazioni della RfdU: « Il film nelle scuole e negl'Istituti superiori » del Consigliere ministeriale dott. Kurt Zierold.

C) *Problemi riflettenti l'organizzazione.*

1. Approvvigionamento organizzato di
a) diapositive,
b) episcopie,
c) pellicole,
d) apparecchiature sia per uso proprio che dei sottocentri di competenza.

2. Creazione, mantenimento e cura di un'associazione di lavoro fra i dirigenti dei vari centri e tutti gli altri collaboratori.

3. Organizzazione di proiezioni nell'uno o nell'altro luogo e per scopi determinati fuori dell'ambito di competenza dei centri stessi. Un problema del genere è in primo luogo quello di creare e mantenere in vita ulteriori centri di zona e comunali autonomi.

4. Organizzazione di « settimane della proiezione » nelle città di provincia, cambiando di volta in volta il luogo.

D) *Istruzione e addestramento.*

a) del proprio personale,
b) dei dirigenti dei sottocentri,
c) del personale addetto alla proiezione dei film nelle scuole e negli Istituti superiori d'insegnamento,
d) del personale tecnico degli altri centri, delle autorità o simili.

Inoltre, ai centri regionali possono venir affidati, previo consenso delle autorità competenti, problemi affini da risolvere.

Al centro regionale incombe di controllare, in questioni tecniche, l'attività svolta dai centri dipartimentali, di zona e comunali, e di fornire loro le direttive che debbono venir osservate dai dirigenti dei vari centri e sottocentri. Ma oltre tali mansioni, i centri regionali non sono in nessun modo autorizzati ad emanare disposizioni di carattere amministrativo nei riguardi di altri enti pubblici.

Ai centri incombono inoltre mansioni speciali di sorveglianza. Essi debbono: controllare le proiezioni di film indette da privati e vietarle, se necessario. Debbono esaminare se le spese suppletorie che andassero a carico degli allievi e delle loro famiglie, siano dal punto di vista economico più o meno giustificate, cercando per quanto possibile di evitarle. Debbono vietare che film di soggetto non adatto per l'infanzia, siano proiettati in presenza di bambini.

A grandi tratti, il programma di lavoro dei centri e sottocentri, nei riguardi delle proiezioni movimentate e fisse, si può compendiare come segue:

I. - *Direzione ed amministrazione.*

1. Gestione degli affari.
2. Questioni relative al personale (collaboratori ed addetti).
3. Evoluzione sistematica delle proiezioni movimentate e fisse.
4. Controllo degli importi riscossi che si utilizzano nell'acquisto di materiale d'insegnamento.
5. Collaborazione con le autorità; questioni giuridiche.
6. Collaborazione del centro regionale con la RfdU.
7. Proiezioni di pellicole relative alla politica di Stato.
8. Trattazione di problemi speciali.
9. Propaganda per la diffusione delle proiezioni movimentate e fisse a servizio dell'insegnamento.
10. Biblioteca.
11. Amministrazione dell'inventario.
12. Relazione sull'attività svolta nell'anno di gestione e presentazione del bilancio alla RfdU.

II. - *Ufficio, cassa, statistica.*

1. Impostamento del piano economico.
2. Bilancio ed inventario per gli anni di gestione.
3. Contabilità e tenuta di libri.
4. Cassa.
5. Raccolta di materiale statistico.

III. - *Scuola, insegnamento ed educazione.*

1. Consulenza generica su questioni di carattere pedagogico.
2. Consulenza su questioni concernenti le proiezioni movimentate e fisse.
3. Creazione di comunità di lavoro e loro direzione.
4. Sistemazione di classi sperimentali e loro controllo.
5. Visite da farsi agli altri centri regionali nonchè alle scuole.
6. Trattazione delle questioni relative alle scuole elementari ed agl'Istituti medi.
7. Trattazione delle questioni relative agli Istituti superiori d'insegnamento.
8. Trattazione delle questioni relative agl'Istituti d'insegnamento tecnico e professionale.
9. Trattazione delle questioni inerenti alle proiezioni movimentate e fisse.
10. Elaborazione dei programmi di approvvigionamento (ordinati per soggetto e contenuto).

IV. - *Addestramento del personale.*

1. Addestramento del proprio personale.

2. Preparazione dei dirigenti che sottostanno al centro, nonchè dei loro dipendenti.

3. Organizzazione di corsi di ripetizione.

4. Corsi d'informazione per l'industria.

5. Reclutamento di giovani che si vogliano più tardi dedicare alla cinematografia educativa, e di collaboratori per le collezioni di pellicole e di diapositive nonchè per altri lavori del genere.

6. Mantenimento delle relazioni con l'Unione Nazionalsocialista degl'insegnanti (NSLB).

7. Mantenimento delle relazioni con altre istituzioni per l'educazione popolare, come la protezione antiaerea e simili.

V. - *Consulenza.*

1. Diramazione di informazioni su questioni inerenti all'insegnamento, a tutte le varie scuole ed autorità scolastiche.

2. Consulenza per tutte le scuole ed autorità scolastiche dei Reich in tutte le questioni riguardanti le proiezioni movimentate e fisse.

3. Informazioni relative a questioni tecniche.

4. Informazioni giuridiche su tutte le questioni riguardanti le proiezioni movimentate e fisse.

5. Collezioni di cataloghi e prospetti di ditte per la fabbricazione di apparecchi e ditte simili.

VI. - *Collezioni.*

1. Sistemazione, manutenzione e completamento di un deposito di pellicole con i relativi testi.

2. Creazione di film di complemento e scelta dei relativi collaboratori.

3. Elaborazione di vasti programmi inerenti al consumo e alla distribuzione di pellicole e diapositive.

4. Creazione, manutenzione e completamento di una collezione di diapositive con le relative diciture (cartoteca).

5. Scambio delle diapositive fra i vari centri di cinematografia educativa.

6. Creazione, manutenzione e completamento di una collezione di episcopie.

7. Creazione e sviluppo del servizio di proiezione che dovrà funzionare con autonomia e prontezza.

VII. - *Fotografia.*

1. Creazione di associazioni di lavoro fra gl'insegnanti.
2. Creazione di associazioni di lavoro fra gli allievi.
3. Produzione di diapositive e foto per uso proprio.
4. Amministrazione e manutenzione degli apparecchi fotografici.
5. Sistemazione, manutenzione e completamento di una o più camere oscure.
6. Organizzazione di mostre e concorsi fotografici o partecipazione a istituzioni del genere.
7. Collaborazione con circoli di fotografi dilettanti.

VIII. - *Servizio tecnico.*

1. Distribuzione ed amministrazione, e, rispettivamente, manutenzione di proiettori per diapositive e film.
2. Visite a scuole e perizie tecniche.
3. Mantenimento delle relazioni sia con i rivenditori di articoli cinematografici e fotografici che con le sezioni tecniche della RfdU.
4. Proiezioni di film a soggetto inerente alla politica di Stato.
5. Espletamento del servizio tecnico corrente di proiezione.
6. Noleggio di apparecchi, esperimenti con nuovi tipi di apparecchi e loro collaudo.

La Direzione si cura della gestione degli affari nei rapporti con l'imprenditore, il collaboratore e gli addetti, l'Istituto per la cinematografia educativa del Reich e tutte le autorità coinvolte nell'attività dell'Istituto in parola. La Direzione deve occuparsi inoltre di tutte le questioni riguardanti i contributi da utilizzarsi per l'acquisto di materiale per l'insegnamento. Essa si cura di tutte le questioni relative alla sistemazione e l'evoluzione delle proiezioni movimentate e fisse, s'occupa della proiezione di pellicole di soggetto attinente alla politica di Stato, inquadra nuovi problemi nel programma di lavoro, s'occupa delle attrezzature e dell'inventario che si va di continuo ampliando e completando e mantiene un apposito ufficio protocollo ed un archivio per gli atti. Inoltre, ogni centro regionale o sottocentro dispone quasi sempre di una propria biblioteca.

È nella natura intrinseca dei problemi relativi all'insegnamento ed alla scuola tener informati un grande numero di collaboratori e seguire un programma ben delineato nell'applicare l'istruzione integrata dalla proiezione di diapositive e film nonchè quella coadiuvata dal metodo

per osservazione. Si studiano tutti i soggetti relativi alle proiezioni movimentata e fissa, presentati dai dipartimenti delle città o dei comuni. Le scuole e tutti coloro cui i progetti riguardano, ricevono le necessarie delucidazioni. Si formano delle associazioni di lavoro, si debbono impostare i piani di fabbisogno o, per meglio dire, di approvigionamento, affinchè le richieste non abbiano da arrivare tutte ad un tempo e alla rinfusa. La sistemazione di classi e scuole sperimentali — già realizzata in parte — richiede le relative attrezzature che saranno di volta in volta differenti onde rispondere alle caratteristiche peculiari dei numerosi Istituti d'educazione. Gl'itinerari dei viaggi d'istruzione si debbono impostare di comune intesa con le autorità competenti, i centri o sottocentri della cinematografia educativa, nonchè le direzioni delle scuole stesse. È necessario che il programma di lavoro dei centri o sottocentri sia fissato in precedenza almeno per lo spazio di tempo di un anno intero.

La preparazione dei numerosi collaboratori non è cosa facile: essi dovranno non solo saper maneggiare con competenza tutti gli apparecchi cinematografici, ed aver cura di questi, nonchè delle diapositive e delle pellicole, ma dovranno inoltre dimostrare attitudini spiccate per l'insegnamento. Se si contempla un po' da vicino tutto il lavoro da compiere nella zona coordinata da un centro della cinematografia educativa, si scorgerà un numero grandissimo di problemi la cui soluzione richiede tempo, mezzi necessari, e personale adeguato. Questo vale anche nei riguardi delle collezioni di pellicole e di diapositive nonchè del personale occorrente per il servizio di proiezione. Si debbono raccogliere ed ordinare le diapositive nuove e vecchie, si deve impostare un piano per l'acquisto di nuove diapositive, ordinato per soggetto e numero, e si deve infine organizzare lo scambio delle diapositive entro la zona stessa.

Per le informazioni si sistemano un apposito ufficio ed una cartoteca: le scuole desiderano schiarimenti, o richiedono informazioni su questioni teoriche o relative alla letteratura cinematografica, questioni queste a cui si deve rispondere. S'accumulano con l'andar del tempo le distinte, le cartelle di cartoteca, ecc. Si devono tener aggiornate ed ordinate le collezioni non irrilevanti di documenti di cui già attualmente si dispone.

Il personale tecnico di ogni centro regionale espleta tutti i servizi tecnici. Bisogna considerare che ai centri regionali si rivolgono di continuo per informazioni tutte le autorità e tutti i sottocentri della cine-

matografia educativa. Se in una località deve sorgere un nuovo edificio scolastico o si debbono eseguire lavori di riparazione in uno esistente — consistano anche questi lavori solo nell'imbiancatura delle aule — si dovrà sempre tener conto delle condizioni speciali imposte dalla proiezione cinematografica. Le scuole si occupano in genere da sole della possibilità d'oscurare gli ambienti, ma molte volte i dispositivi adatti debbono essere procurati dal centro di cinematografia educativa di competenza. In questo caso si dovrà procedere inoltre, di comune intesa con la protezione antiaerea.

Al reparto tecnico incombe inoltre una parte importantissima dell'addestramento o preparazione del personale. Esso è anche obbligato ad eseguire la perizia tecnica sulla messa in funzione, lo stato e la manutenzione di tutte le attrezzature; deve curare la collaborazione tecnica con le fabbriche di articoli fotografici e cinematografici nonchè con la sezione tecnica della RfdU. Il servizio di proiezione come pure la proiezione di pellicole di soggetto relativo alla politica di Stato, sono per così dire le sue funzioni principali. L'intero complesso di apparecchiature da proiezione proprie e di quelle delle autorità che sottostanno al centro regionale nonchè degl'Istituti superiori d'insegnamento che stanno in relazioni di mutua collaborazione con il centro, deve esser vigilato dal personale tecnico. La maggior parte dei centri dispone di meccanici specializzati abilissimi che han fatto il loro tirocinio e sono stati addestrati nelle fabbriche di apparecchi fotografici e cinematografici. In quei centri dove si è sistemata una sezione fototecnica speciale — che non manca del resto quasi mai —, incombe a quest'ultima la sorveglianza delle camere oscure e di tutti gli apparecchi fotografici. È essa che assume l'esecuzione di diapositive e di fotografie, e la preparazione delle negative, che sorveglia l'attività svolta dai gruppi di collaborazione fototecnica fra insegnanti e allievi, e che s'occupa infine delle esposizioni e dei concorsi di fotografia.

Abbiamo già accennato alla collaborazione esistente fra i centri e quegli uffici delle università e degl'istituti superiori d'insegnamento cui spetta di trattare tutte le questioni inerenti alla cinematografia educativa. Aggiungeremo ora qualche altra considerazione.

Come risulta anche dallo schema d'organizzazione dell'Ente per la cinematografia educativa del Reich, le Università e gl'Istituti superiori d'insegnamento del Reich, le Università e gl'Istituti superiori di insegnamento non sottostanno ai vari centri regionali, dipartimentali, di zona o comunali, ma direttamente alla sezione della RfdU che tratta

tutte le questioni relative alle Università e agl'Istituti superiori in genere, considerato che la cinematografia non ha nelle Università solo funzioni didattiche, ma ha, in più, da servire alla soluzione di numerosi altri problemi. Tuttavia lo scambio di vedute tra Università e Centri — ove non si voglia proprio parlare di una collaborazione vera e propria — non potrà che giovare ad ambedue le parti.

Nel prendere in considerazione l'attività dei centri regionali non si dovrà dimenticare, visto la sua importanza, la sezione finanziaria. È in questa che si esamina il piano economico, ed è presso tale sezione che si svolge tutta l'attività amministrativa, compreso il movimento degl'incassi dei contributi e degli introiti provenienti dalle proiezioni di pellicole di soggetto relativo alla politica di Stato. È sempre qui che si riscuotono gl'importi versati dagli enti cui incombe la manutenzione delle scuole, si pagano le imposte e i canoni d'assicurazione e si fà la relativa statistica.

Considerato il vasto campo d'attività dei vari centri regionali di cinematografia, ci si può immaginare la mole del lavoro da compiersi, specie se si tiene presente che dappertutto nell'organizzazione della RfdU si deve operare con un minimo di personale e di spese.

E quanto qui è stato detto riguardo ai vari problemi che vanno risolti dai centri regionali di cinematografia educativa, e dell'attività da essi svolta, vale, in scala più ridotta, anche per i sottocentri di zona e comunali.

Onde promuovere l'idea della proiezione movimentata e fissa al servizio dell'istruzione, è necessario, oltre all'attività svolta nel campo ben definito di cui si è parlato finora, un'altra specie di attività, cioè, quella propagandistica. Giova infatti riflettere che nemmeno gli sforzi più grandi potranno mai condurre ad un successo pratico, se fatti all'insaputa di tutti.

Entrano nell'ambito dell'attività propagandistica le conferenze tenute su temi relativi alla cinematografia educativa, gli articoli pubblicati sui quotidiani, l'allestimento di serate a cui s'invitano le famiglie degli allievi, ecc. Non va tenuta in minor conto l'attività propagandistica svolta dai centri regionali, considerato che appunto con questo mezzo è possibile di impostare su una solida base il programma di lavoro del centro, di risolvere i vari problemi inerenti e di ampliare sistematicamente la sfera d'azione dei centri stessi.

Un fattore importantissimo che riguarda lo spirito cui è stata informata tutta l'attività svolta dai centri di cinematografia educativa non

deve esser tenuto in minore considerazione, nè va dimenticato in questa breve nota. E cioè, i centri regionali della cinematografia educativa del Reich — e quanto si dirà, vale genericamente anche per i sottocentri — non sono solo delle istituzioni aventi lo scopo di servire d'aiuto all'insegnamento, così come lo potrebbe essere una biblioteca circolante o una collezione di tavole illustrate per uso didattico. Essi hanno , oltre ai loro compiti di carattere amministrativo e pedagogico, da risolvere problemi culturali di interesse nazionale. Ed è proprio in provincia che il centro di cinematografia educativa con chi ne sta a capo può diventare, in virtù dell'attività svolta, il punto da cui irradierà la vita culturale della popolazione, vita questa che si manifesterà nel sentimento di amor di patria, negli stili dell'architettura e dell'arredamento, nei costumi, nei lavori dell'artigianato e nel progresso tecnico, nella lingua e negli usi popolari, nel diritto e nella tradizione, nelle opere d'assistenza sociale, nelle scienze, nelle arti e nel culto.

Se ora poniamo fine a queste considerazioni sulla molteplice attività e sui complessi problemi attuali e futuri la cui risoluzione incombe ai centri regionali della cinematografia educativa, è solo perchè, volendo restare entro i limiti di un breve saggio, non è possibile che farne semplicemente un cenno. Se si volesse considerare ed esaminare a fondo punto per punto il programma di lavoro della cinematografia educativa, occorrerebbero degli interi volumi. Si provi, ad esempio, a voler esaminare un po' da vicino quel capitolo che potremmo intitolare « Il metodo pedagogico nei film didattici » e ci si persuaderà.

Tuttavia, da quanto è stato esposto finora, ci si potrà formare una idea dell'importanza della cinematografia educativa nella Germania nazista. Si comprenderà anche l'alto valore della decisione presa d'introdurre il film d'insegnamento nelle scuole del Reich e ci si potrà immaginare l'enorme lavoro da compiere sia nella concezione di nuove idee che nella loro valorizzazione. Ci si convincerà anche della benefica influenza che ne è già scaturita e che ne scaturirà anche in avvenire.

III

Quando l'Ente per la cinematografia educativa del Reich iniziava la sua attività, un grande problema era ancora da risolvere. Si trattava, cioè, di decidere quale tipo, anzi quali tipi di proiettori si sarebbero dovuti adottare per la cinematografia educativa.

Si potrebbe credere che la soluzione più semplice di questo problema sarebbe stata quella di realizzare anzitutto un nuovo tipo d'apparecchio — il proiettore scolastico unificato — la cui fabbricazione in serie avrebbe dovuto poi èsser assunta dalle varie case fornitrici di apparecchi cinematografici in genere. Ma ciò non era possibile per molteplici ragioni. In primo luogo, volendo realizzare questa idea, ci si sarebbe trovati subito di fronte a serie difficoltà relative allo sfruttamento delle varie privative industriali. In secondo luogo, non si sarebbe potuto imporre un nuovo tipo di proiettore dall'oggi al domani, e l'adozione universale del proiettore stesso, avrebbe implicato una perdita di tempo non indifferente. Giova infatti considerare come per la costruzione di un nuovo tipo di proiettore occorrerebbe apprestare una serie di utensili speciali, e di nuovi dispositivi di lavorazione creati all'uopo, mentre si dovrebbero costruire apparecchi modello, prima d'iniziare la fabbricazione su larga scala. Tutti questi lavori preliminari richiederebbero un periodo di tempo che, volendo essere ottimisti, si può valutare ad un anno o forse anche più. Ma ammesso anche che si fosse riusciti a creare questo nuovo tipo di proiettore scolastico, non si avrebbe ancora nessuna garanzia che l'apparecchio allestito in tanta fretta fosse in grado di soddisfare sotto ogni punto di vista alle esigenze d'esercizio.

Non è chi non veda come tutto ciò avrebbe intralciato non poco il lavoro della RfdU che invece deve svolgersi con la massima sollecitudine.

Conseguentemente a tutte queste considerazioni, la RfdU decise d'adottare per le scuole quei tipi di proiettori che si sono già affermati da anni nell'uso pratico, e di passare quindi le relative ordinazioni a case di rinomanza mondiale, quali l'Agfa, la Siemens e la Zeiss-Ikon. Data la forte richiesta di apparecchi del genere — richiesta in parte promossa dalle ordinazioni impartite dalla RfdU, e in parte sintomo delle mutate condizioni di vita dovute alla ripresa industriale in Germania — anche altre case minori iniziarono più tardi la fabbricazione di proiettori per film didattici a passo ridotto domandando di esser prese in considerazione nelle ordinazioni relative.

Il numero complessivo di proiettori scolastici che son stati forniti fino a tutto agosto di quest'anno è 18.609 (1); ora, di tutti questi apparecchi ben 8.600 sono stati forniti dalla Siemens, mentre il resto va ripartito fra altre 5 case. Questa preferenza data ad un determinato

(1) Cifra tolta dalla rivista tedesca « Film und Bild ». N. 9/1937, pag. 32.

tipo di proiettore si spiega con il fatto che il tipo in parola si presta sotto ogni punto di vista allo scopo richiesto, in virtù della sua costruzione speciale, della forte intensità luminosa della sua lampada nonostante il consumo moderato di corrente, ecc. ecc.

Vale la pena di soffermarsi su alcune particolarità costruttive di questo proiettore per pellicole didattiche a passo ridotto.

L'organo di traslazione che fa avanzare a scatti la pellicola, trasporta il film senza in realtà sollecitare alla trazione la perforazione. Ne risultano due vantaggi: anzitutto il pericolo di deteriorare la pellicola è ridotto ad un limite bassissimo finora mai raggiunto con altri sistemi di traslazione. In secondo luogo si possono far scorrere anche quelle pellicole la cui perforazione è tanto logorata, da non permetterne che raramente la proiezione con apparecchi aventi il sistema d'avanzamento a rulli dentati (croce di Malta e simili), e da non permetterla mai con gli apparecchi muniti dell'organo di traslazione a griffe. E questi due vantaggi sono proprio d'essenziale importanza nel caso del film didattico d'insegnamento, poichè se da una parte si dovrà evitare ogni causa di deterioramento della pellicola, dall'altra si dovrà avere sempre la possibilità di proiettare il film anche nelle più difficili condizioni di funzionamento.

In base all'esperienza fatta in un primo periodo, la sezione tecnica della RfdU, con la collaborazione dell'Istituto fotochimico e di quello per la tecnica dell'illuminazione del Politecnico di Berlino aveva pubblicato delle norme per i proiettori di film didattici a passo ridotto. Queste norme che erano state impostate sui valori medi ottenuti da numerosissimi esperimenti fatti con tutti i vari tipi di proiettori del genere messi in vendita, formarono il programma per tutte le prove di collaudo eseguite dalla RfdU.

Nel contempo esse servirono di guida alle fabbriche di apparecchi cinematografici sia nella fabbricazione di serie che nell'evoluzione di nuovi tipi.

Le norme della RfdU fanno finora una distinzione fra

a) proiettori grandi,

b) proiettori piccoli.

S'impiegano i proiettori piccoli per aule scolastiche fino alla lunghezza massima di 9 m., attrezzate di regola con schermi di ca. 2 m^2. di superficie per la proiezione. I proiettori grandi all'incontro possono venir adottati per aule lunghe oltre 9 m. Ci deve essere la possibilità di

allacciare gli apparecchi per film muti a passo ridotto — sia grandi che piccoli — indistintamente a corrente continua od alternata, tensione 110 o 220 volta; tutti questi apparecchi debbono quindi essere provveduti di un attacco universale.

Gli apparecchi grandi debbono esser attrezzati tutti con una stessa lampada unificata da 375 W., 5 A. L'impiego di lampade da proiezione di potenza maggiore non è consigliabile, non fornendo esse un'intensità luminosa assai più elevata. A parte gli altri inconvenienti, esse sono molto più care e poco economiche in esercizio, causando un forte consumo di corrente. Ne segue dunque che la spesa maggiore non sta in nessun rapporto con il possibile aumento di intensità luminosa.

Sia detto fra parentesi che sarebbe ormai tempo di abbandonare la moda introdotta dall'America, di voler adottare ad ogni costo lampade di proiezione di forte potenza.

Gli apparecchi piccoli debbono esser provvisti di una lampada unificata da 200 W., 4 A. Non si consiglia l'impiego di lampade più deboli, poichè non potendo esse ridurre di gran che il prezzo del proiettore, ne limitano solo le possibilità d'impiego.

Ambedue i tipi di lampada debbono avere una durata media — tale concetto è stato definito con tutta precisione — di almeno 50, o, se è possibile, di 70 ore d'esercizio.

In ambedue i tipi di proiettore deve sussistere la possibilità di ricambiare facilmente la lampada di proiezione e di spostarla dall'esterno comodamente sia nel piano che in altezza, onde ottenere un quadro illuminato uniformemente e con la massima intensità.

Con l'otturatore a tre settori in moto, ma a pellicola sfilata, il flusso luminoso del proiettore grande deve essere di almeno 150 lumen (lumen Hefner). A proiezione fissa il flusso luminoso del proiettore grande deve essere di almeno 30 lumen. Le dispersioni di raggi luminosi debbono venire, per quanto possibile, eliminate in ambedue i tipi.

Con un quadro della larghezza di 1,20, contemplato alla distanza di 6 m., e con la velocità di traslazione di 16 fotogrammi al secondo e l'otturatore a tre settori in moto, non si dovrà notare, a pellicola sfilata, il benchè minimo tremolio del campo luminoso. Gli apparecchi sia grandi che piccoli debbono esser provvisti di un reostato per regolare la corrente della lampada, e di un amperometro per misurarne l'intensità. Inoltre, nei proiettori grandi, si deve sistemare un dispositivo speciale di sicurezza a funzionamento automatico che consenta l'inserzione della lampada solo a condizione che il reostato sia stato regolato sul suo

valore massimo. Ci deve essere la possibilità di regolare la velocità del motorino e l'intensità della lampada indipendentemente l'una dall'altra, e il consumo totale di corrente del proiettore non deve eccedere i 6 A., essendo questa l'intensità prescritta in Germania per le prese di corrente e i fusibili di tipo normale.

Con tutti i proiettori devono essere possibili la retromarcia (a pellicola visibile od invisibile) e l'arresto del film. Ci deve essere inoltre un filtro — il cosiddetto filtro di proiezione fissa — che ha lo scopo di impedire il sovrariscaldamento della pellicola immobile, e che si deve poter ritirare dal percorso dei raggi luminosi non appena il film comincia a scorrere. La temperatura che si stabilisce al finestrino del film deve rimanere sempre entro limiti compatibili con la sicurezza della pellicola; per le griffe e le levette di manovra è stata fissata una sovraelevazione massima di temperatura di 50 centigradi.

L'obbiettivo normale da proiezione che dovrà essere facilmente sostituibile ed avere la distanza focale di 50 mm., deve consentire una regolazione precisa, un sicuro funzionamento, e non dar luogo ad aberrazioni. Premesso un massimo di nitidezza nel centro del quadro, non si dovranno scorgere difetti di nitidezza prima di aver raggiunto l'ultimo decimo della larghezza del quadro proiettato sullo schermo. Sia che il proiettore funzioni oppure stia fermo, l'uniformità d'illuminazione del quadro non dovrà essere mai inferiore al rapporto 1:1,5. Il dispositivo che fa spostare la linea di suddivisione fra due fotogrammi successivi, deve permettere una regolazione esatta entro i limiti delle tacche della perforazione senza che l'immagine proiettata sullo schermo abbia da uscire dal quadro. La sollecitazione alla trazione che la pellicola subisce nel canale del film in seguito alla resistenza d'attrito non deve superare di molto i 130 grammi. Di speciale importanza è poi la silenziosità di marcia del proiettore che, funzionando, deve produrre il minimo rumore possibile. Come rumore limite è stato fissato quello di 45 phon., misurato in un ambiente esente da fenomeni d'eco e ad una distanza di 2 m.

Se il proiettore è sistemato per lubrificazione frazionata, l'olio introdotto nei vari punti di lubrificazione dovrà esser sufficiente per un esercizio ininterrotto della durata di 12 ore. Se invece il proiettore è provvisto di lubrificazione centrale, le parti lubrificate dovranno conservarsi in tale stato per un periodo di tempo di almeno 30 giorni.

Dato che nelle scuole il trasporto dei proiettori da un luogo all'altro deve essere effettuato da bambini, il peso del proiettore completo di resistenza e trasformatore non dovrà eccedere i 15 kg.

Il proiettore per pellicole a passo ridotto e i suoi accessori debbono poter essere sistemati in una o, al più, in due valigette facilmente portabili.

Ma queste norme che abbiamo elencate solo per sommi capi, non basterebbero di per sè stesse, qualora non si avesse anche la possibilità di controllare in qual misura esse vengano osservate. Date le differenze costruttive che sussistono fra i vari tipi di proiettori che si debbono prendere in esame, nonchè il grande numero di organi di cui ogni proiettore si compone e il cui funzionamento si deve controllare, non è facile fissare a priori un programma di collaudo. Tuttavia, per quanto ci consta, la RfdU si studia di considerare tutti quei punti che permettono un confronto obbiettivo fra i vari tipi di apparecchi in esame, inquadrandoli in un sistema di collaudo applicabile genericamente.

E qui si deve fare una distinzione tra l'esame degli apparecchi che si presentano per la prima volta onde ottenere l'approvazione affinchè essi possano venir impiegati come proiettori scolastici, e il collaudo dei tipi correnti già approvati dalla RfdU. In quest'ultimo caso, cioè, le prove si eseguiscono su un certo numero di apparecchi scelti a caso dal relativo ufficio di controllo onde verificare se essi abbiano le caratteristiche riscontrate nei tipi presentati all'esame d'approvazione. L'esame di collaudo dei proiettori scolastici per pellicole a passo ridotto comprende le seguenti prove: esame delle caratteristiche tecnico-luminose ed ottiche del proiettore, prova dell'apparecchio ad esercizio continuativo, verifica della fissità d'illuminazione, controllo della pressione esercitata dalla pellicola sul finestrino del film, controllo dei circuiti elettrici, misura del rumore prodotto dal proiettore durante il suo funzionamento, determinazione del peso dell'apparecchio, studio critico della maggiore o minor convenienza delle particolarità costruttive, ecc. Non ci soffermeremo su questi vari punti del programma, risultando le prove stesse sufficientemente chiare dalla sola loro indicazione.

Tuttavia potrà essere interessante dare qualche cenno circa la verifica delle caratteristiche ottiche dei proiettori, perchè di speciale interesse.

Per determinare quella che potremo chiamare la « qualità proiettiva » degli apparecchi, la RfdU ha adottato un procedimento elaborato alcuni anni or sono nei laboratori della Siemens & Halsche ed impiegato finora per il controllo degli obbiettivi da presa e da proiezione; intendiamo parlare della cosidetta « stella Siemens », consistente in una raggera nera su fondo bianco.

I settori angolari bianco-neri del centro della stella Siemens vanno confondendosi l'uno nell'altro sia nella presa che nella proiezione, formando una superficie grigia, di regola circolare. Ora, il diametro di questo circolo di colore grigiastro può esser considerato come il criterio univoco per determinare le caratteristiche (il potere dissolvente, fra l'altro) degli obbiettivi. Se dunque si proiettano, accanto ad un numero di rette parallele ai margini del quadro, una serie di « stelle Siemens » -- 11 ad esempio — sulle due diagonali, la variazione del diametro della superficie circolare delle differenti stelle potrà servire di misura della bontà di proiezione dell'apparecchio in esame sia nella parte centrale che ai margini del quadro. Questo procedimento permette d'individuare anche gli errori cromatici e l'aberrazione. Per la verifica della fissità del quadro proiettato sullo schermo, occorrono invece una serie di esperimenti ideati espressamente all'uopo (1).

È ovvio che tali prove effettuate per l'approvazione di nuovi tipi di apparecchi non sono sufficienti, pur dovendo riconoscere che sono risultate preziose per la fornitura degli apparecchi scolastici. Esse difettano in quanto danno valori e risultati di misure di capacità eseguite una volta sola. Per accertare se le caratteristiche determinate nelle prove suaccennate restino invariate durante tutta la durata d'esercizio dei proiettori, si debbono eseguire le prove in continuazione. Inoltre, per verificare se i nuovi apparecchi di serie forniti alla RfdU abbiano tutti le stesse caratteristiche, si fanno le prove di controllo. Appartengono al gruppo delle prove in continuazione, ad esempio, le verifiche fatte sulla durata delle lampade da proiezione adottate nei vari tipi di proiettori. Tali prove consentono di fare anche delle deduzioni sulla maggiore o minore convenienza di certi particolari costruttivi delle custodie delle lampade, dei sistemi di raffreddamento e di aereazione, nonchè sulla qualità delle lampade. Si fanno inoltre prove per controllare il maggiore o minore deterioramento subìto dalle pellicole, ecc. ecc.

Non è chi non veda come tale opera di prova e di valutazione abbia la massima importanza per la RfdU. Si riesce in tal modo ad evitare errori nella scelta di un qualsiasi proiettore scolastico; si limita il numero delle lamentele che potrebbero più tardi sorgere sui difetti di funzionamento; si realizza una rilevante economia sul numero delle lampade di riserva; si riesce infine a ridurre il logorìo delle pellicole.

---

(1) Vedere in proposito la rivista « Die Kinotechnik » N. 17/1935, pag. 219.

Ora tutti questi fattori rappresentano una necessità economica, quando si tratti di impostare un'opera di grande mole sulla base di piccoli contributi di importi di pochi centesimi. È per noi motivo di compiacenza che anche i paesi dell'estero s'esprimano in termini molto lusinghieri sui metodi qui sopra enunciati.

Se dunque riflettiamo su tutto quanto è stato detto in questo saggio, giungeremo a una conclusione che, a nostro modo di vedere, vale indistintamente anche per l'estero, e cioè, che l'introduzione del film didattico quale metodo coadiutore dell'insegnamento nelle scuole è realizzabile solo a condizione che si premettano i seguenti fattori:

un reddito fisso continuo la cui entità sia stabilita dalla legge,

una valida direzione centralizzata sotto controllo statale,

un'organizzazione perfetta,

l'esistenza di un numero sufficiente di film di carattere puramente didattico e di scuole attrezzate di ottimi proiettori per pellicole a passo ridotto.

DIPL. ING. HANS MILLER

Panorama della cinematografia tedesca

La cinematografia tedesca ebbe in passato, specialmente dal punto di vista artistico, un'importanza molto notevole. Affermatasi già nell'anteguerra essa si distinse fin dal suo inizio per un carattere prevalentemente nordico, a cui rimase fedele per moltissimo tempo. La letteratura tedesca e scandinava di fine secolo ebbe una grande influenza sulla produzione cinematografica che risentiva molto dei gusti e delle tendenze letterarie dell'epoca. Wedekind, Sudermann, Storm, Ibsen e Strindberg non solo fornirono con le loro opere abbondante materiale ai soggetti dei film, ma si può dire che crearono l'atmosfera della cinematografia tedesca di allora. Atmosfera eminentemente tragica che si compiaceva di mettere in evidenza conflitti psicologici e stati d'animo in un'epoca in cui il cinema non godeva ancora dell'ausilio della parola. Al conflitto psicologico e drammatico dei personaggi era subordinato tutto il resto, si potrebbe dire che esso era sempre in primo piano. La regia, per quanto in quei tempi ormai lontani poco se ne parlasse, era sempre presente e riusciva a conseguire ottimi risultati anche con i limitati mezzi tecnici di allora. La scenografia era generalmente improntata ad un accurato realismo e sempre subordinata all'azione ed al carattere del film, mai fine a sè stessa. Non si cercava di sbalordire il pubblico con il fasto delle scene ed il lusso degli abbigliamenti, ma si voleva che i personaggi si muovessero in un ambiente fedele a quello voluto dal clima del film. Non solo gli interni ricostruiti negli studi ma anche alcune inquadrature di esterni, che a quei tempi erano girati quasi sempre dal vero, avevano l'aria, pur senza parerne, di quadri creati dall'occhio di un accorto pittore, che avesse bandito tutto quello che avrebbe potuto esserci di banale e convenzionale. Questo mi fa ricordare che esterni girati dal vero, se veduti veramente con occhio di artista, pos-

sono, in molti casi, essere più efficaci di costose ricostruzioni effettuate negli studi. Mi tornano in mente, pensando a questi vecchi film tedeschi, immagini di canali fiancheggiati da vecchie e tristi case, di strade in cui i contorni delle case, velati da leggere nebbie, acquistavano una morbidezza di pastello e di piccoli e squallidi cimiteri protestanti sperduti fra le ciminiere delle grandi città industriali del Nord. Cupi cieli nuvolosi e voli di gabbiani, villaggi di pescatori dai grandi tetti spioventi di paglia (che molto più tardi Murnau doveva ricostruire a Hollywood per il film *Aurora*, tratto da un lavoro di Sudermann) e immense lande del bassopiano tedesco. Torno a ripetere però che il quadro non era mai fine a sè stesso ma aderiva sempre allo svolgimento dell'azione e più ancora all'intimo stato d'animo dei personaggi. Gli interni costruiti negli studi erano generalmente sobri ma difficilmente accadeva di trovarvi stonature. Quasi sempre riproducevano con fedeltà quegli ambienti in cui si svolgeva la vita di ogni giorno delle classi borghesi e del popolo e si notava una grande meticolosità nei particolari, però bisognava notarla perchè non s'imponeva mai di proposito.

La recitazione degli attori era, generalmente, contenuta e parca di gesti, tuttavia efficacissima. La più grande interprete del cinema tedesco di quei tempi è stata la danese Asta Nielsen il cui nome, se vi sarà un giorno una storia del film, sarà ricordato certamente con non minore ammirazione di quello della Garbo. Fu la Nielsen a far rivivere sullo schermo le eroine di Strindberg, Ibsen e Wedekind attraverso le sue umanissime interpretazioni profondamente drammatiche, prive di qualsiasi effetto esteriore. Ella non disdegnava di apparir brutta, sfiorita, quando la potenza espressiva del personaggio lo richiedesse. Si potrebbe dire che alcune volte la sua interpretazione sopprimeva il corpo del personaggio rappresentato per farne vivere soltanto l'anima. La carriera di questa attrice è stata molto lunga. Ella già recitava per il cinema tedesco verso il 1908 e l'ultimo suo film, poichè credo che dopo non ne abbia girati altri, è stato un film parlato, verso il 1930.

Il cinema tedesco si è anche sempre compiaciuto di far rivivere sullo schermo leggende e storie fantastiche. Così abbiamo avuto un *Amleto* derivato da un'antica leggenda danese secondo la quale il melanconico principe di Elsinore non sarebbe stato che una donna costretta a vivere fin da bambina in abiti maschili, e ciò per ragioni di successione. Interprete del film fu Asta Nielsen. Le strane vicende dello *Studente di Praga* furono pure portate sullo schermo e attualmente vi è stato un rifacimento di questo film. Così dalle pagine del libro dello

scrittore Chamisso rivisse per merito del cinema la melanconica storia di Pietro Schlemihl che aveva venduto la sua ombra al Diavolo, e da quelle di Gherardo Hauptmann la sognante vicenda di Hannele e la sua assunzione al cielo. Merita inoltre di essere ricordato con due parole il film *Golem* di Erik Galeen, effettuato verso il 1918, il cui soggetto fantastico tratta di un uomo d'argilla creato dal rabbino Loev di Praga. La sua storia richiama un poco alla mente, se pur come vago spunto, la ballata di Goethe « L'apprendista stregone » che ispirò a sua volta il Ducas nella sua musica per « L'apprenti sorcier ». Soltanto che nel film *Golem* il rabbino non dà vita ad una scopa bensì ad un uomo d'argilla il quale tuttavia, come la scopa goethiana è causa di molti guai. Si tratta sempre della forza bruta animata senza il soffio divino della vita e quindi destinata a produrre il male. Motivo che riaffiora più tardi in *Metropolis*. La parte di Golem, l'uomo d'argilla, fu magnificamente interpretata dall'attore Paul Wegener, la cui maschera caratteristica, sapientemente truccata, ben si adattava al ruolo. Un insigne architetto, il Prof. Hans Poelzig, eseguì per questo lavoro una mirabile e fantastica ricostruzione del ghetto di Praga, che con la sua scenografia fantastica, seppur basata su elementi realistici, contribuì non poco al successo del film, per il quale fu scritto un apposito commento musicale. Anche di questo film è stata fatta, attualmente una nuova edizione.

Poco coltivato era in quei tempi il genere comico, che del resto non aveva alcun valore artistico. Si direbbe quasi che questo non si confaccia al temperamento tedesco, almeno a giudicarne dai risultati, i quali in questo campo sono stati sempre mediocri. Soprattutto quello che nuoce al film comico, o per lo meno di carattere leggero, è appunto la mancanza di leggerezza. In film di tale genere occorre una grande agilità ed una diversa valutazione dei valori che portano al successo. Quello che è un pregio nel film drammatico o tragico diventa spesso un difetto nel film comico. Quindi bisogna adottare principi del tutto diversi se si vuole raggiungere lo scopo prefissosi, vale a dire quello di divertire gli spettatori. In questo primo periodo, che si potrebbe dire vada dagli inizi della cinematografia fino alla fine della guerra mondiale, il film tedesco ebbe la sua massima diffusione, oltre che in Germania, nei paesi scandinavi ed in quelli dell'Europa Centrale. Tuttavia alcuni film, specialmente quelli della Nielsen, erano conosciuti in Italia anche nel periodo dell'anteguerra.

Con la fine della guerra la cinematografia tedesca sentì non solo il bisogno di riacquistare alcuni mercati perduti ma di acquistarne dei

nuovi. Impresa difficile questa in un'epoca in cui durava ancora la psicosi della guerra ed in cui la produzione americana andava invadendo sempre più i mercati internazionali. Si capì quindi che occorreva dare alla produzione tedesca un carattere più spettacolare e di gusto più internazionale in modo da poter interessare anche le masse dei popoli latini e anglosassoni meno portati ai problemi psicologici specifici ai popoli del Nord.

Il primo film scelto dai tedeschi per lanciare questo nuovo tipo di produzione sul mercato internazionale fu un film di carattere storico. Fu quella notissima *Madame Du Barry* che rese per la prima volta famosi nel mondo tre nomi: Ernst Lubitsch, il regista, Pola Negri ed Emilio Jannings, gli interpreti. Già il soggetto, un episodio della storia francese, dimostra che si voleva con questo film evitare qualche cosa di troppo specificamente tedesco che, a guerra appena ultimata, avrebbe potuto trovare ostilità in molti paesi. Il film corrispose all'intento per cui esso era stato fatto e girò con fortuna non solo su tutti gli schermi di Europa, ma anche su quelli americani. A titolo di curiosità ricordiamo che in Italia la prima fu data al Cinema Modernissimo di Roma. Quasi contemporaneamente fu lanciato anche un film comico grottesco in grande stile dal titolo *La Principessa delle ostriche*. Il film piacque discretamente ma era di gran lunga inferiore alla *Du Barry*. Mentre il successo del primo fu dovuto in massima alla regìa di Lubitsch ed alla buona recitazione di tutti gli interpreti (anche per le parti secondarie si erano scelti attori di grido molti dei quali appartenenti al teatro), dalla drammaticità del soggetto e dall'accuratezza dei particolari, il secondo si basò soltanto sullo sfarzo della scenografia e sul lusso dei costumi. Vale a dire proprio su elementi che fino allora erano stati estranei alla produzione tedesca.

Incominciò così tutta una serie di film a carattere spettacolare destinati all'esportazione. Alcuni furono di carattere storico, dato che il genere aveva incontrato, così avemmo una *Lady Hamilton* (con Liane Hayd), un'*Anna Bolena* (con Henny Porten per protagonista ed Emilio Jannings nella parte di Enrico VIII), quest'ultimo film diretto pure da Lubitsch. Come si vede dopo la storia francese furono girati soggetti presi dalla storia inglese poichè per film di gran mole si evitavano ancora episodi della storia tedesca. Vi fu poi tutta una serie di film in grande stile di carattere avventuroso come la *Signora del Mondo* ed il *Sepolcro Indiano* diretti da Joe May, *La donna dei Faraoni* diretto da Lubitsch e molti altri ancora, nei quali si cercò di sbalordire con una messa in

scena costosa e sfarzosa ma che avevano il difetto di essere un pò confusi nello svolgimento. Tuttavia furono accolti benevolmente dalle masse del pubblico internazionale.

Continuava intanto in Germania quella che potremmo chiamare produzione per uso interno. Peccato che di questa produzione meno spettacolare ma di più elevato contenuto artistico solo raramente, direi quasi per svista, qualche esemplare varcasse la frontiera, e questo per uno stolto preconcetto di commercianti e noleggiatori che ritenevano che un tal genere di produzione non potesse interessare il mercato internazionale. Fu questo il periodo di massimo splendore della cinematografia tedesca che raggiunse un livello artistico universalmente riconosciuto e che ha lasciato diversi capolavori che rappresentano tante pietre miliari nella storia del film. Ognuno dei maggiori registi venne a poco a poco creandosi un suo stile: Sternberg, Pabst, Dupont, Lubitsch, Wiene, Lang e Murnau furono i massimi esponenti della regia tedesca. Molti di essi sono ormai emigrati all'estero, ma anche ad Hollywood hanno saputo conservare il loro stile se pur l'hanno raffinato e direi quasi estetizzato.

Comunque il film tedesco, chiunque fosse il regista e qualunque fosse il soggetto, ha avuto sempre la caratteristica di mantenere un inconfondibile impronta tedesca. Bastava vederne poche scene per riconoscerne subito l'origine. La sua atmosfera era inconfondibile. Se si poteva fare un appunto al cinema tedesco nell'epoca del suo massimo splendore era più di carattere morale che artistico. Vale a dire che nella sua produzione regnava troppo pessimismo. Del resto come poteva essere altrimenti? Una nazione uscita sconfitta dalla grande guerra, passata attraverso umiliazioni morali, catastrofi finanziarie, capovolgimenti di valori etici, non poteva certo essere orientata verso quel carattere di sereno ottimismo che anima tutta la produzione americana. Quasi nessun film tedesco dell'epoca aveva quello che gli americani chiamano un « happy end ». Qualsiasi fosse la ragione è certo che molti film di allora si compiacevano di restare in un'atmosfera non solo dolorosa e sconsolata ma talvolta perfino allucinante e morbosa come nel *Gabinetto del Dr. Caligari* di R. Wiene (interprete Conrad Veidt) e del *Dr. Mabuse* diretto da Fritz Lang. Quest'ultimo da non confondersi con *Il testamento del Dr. Mabuse* effettuato quasi come seguito molti anni dopo ma di scarso valore artistico. Nel *Gabinetto del Dr. Caligari* il mondo è veduto attraverso gli occhi di un pazzo per cui persone e cose acquistano le strane contorsioni di una mente malata. I personaggi

si muovono in un'atmosfera d'incubo fra case sbilenche, luci irreali, mobili mai visti ed il tutto dominato da un senso opprimente di allucinazione. Nel *Dr. Mabuse* lo spettatore è trasportato in un ambiente di biscazzieri e di individui fisicamente e moralmente tarati che sembrano usciti dalla fantasia di Edgardo Poe. Anche qui una messa in scena d'avanguardia ci trasporta in locali loschi avvolti di fumo dove non si respira mai un'aria di onestà e serenità ed il film si chiude con l'allucinante visione di una fabbrica di monete false dove macchinari, torchi e presse si animano trasformandosi nella mente malata e scossa del protagonista in mostri paurosi che finiscono per togliergli la ragione. Certo un tal genere di film non era il più adatto a ridare ad un popolo confidenza in sè stesso e fede nell'avvenire. Non bisogna tuttavia credere che tutta la produzione cinematografica tedesca avesse un simile carattere. Anzi esso non ne era che l'eccezione. Dello stesso Fritz Lang per esempio è il merito di aver fatto rivivere sullo schermo con fedeltà ed altissimo senso artistico l'antico poema tedesco dei Nibelunghi. Una migliore e più nobile esaltazione del germanesimo non poteva essere effettuata. L'azione segue fedelmente quella dell'antico poema scritto da un ignoto in Austria verso il 1200. Come il poema così anche il film si divide in due parti: *La morte di Sigfrido* e la *Vendetta di Crimilde.* Questa epopea nazionale germanica fu trasportata sullo schermo con tutto il rispetto dovuto ed il film ha il merito di aver fatto conoscere alle folle anonime di tutto il mondo queste antiche leggende che si può dire solo una parte colta conosceva e più che altro attraverso l'opera wagneriana che pur essendo fedele allo spirito dell'antico poema se ne discosta molto nei particolari dell'azione.

Un altro tentativo nobilissimo fu quello di Murnau di trasportare sullo schermo il *Faust* goethiano riunendo le due parti in una e dando naturalmente la prevalenza alla prima parte del poema che per essere la più drammatica era anche la più adatta ad essere trasportata sullo schermo. Interpreti del film furono: Faust (Gösta Eckman), Margherita (Camilla Horn), Mefisto (Emilio Jannings) e Marta (Yvette Guilbert).

Murnau seppe trasportare sullo schermo con squisito senso cinematografico il complesso poema goethiano, impresa certamente non facile. Pur senza falsarne lo spirito sviluppò di più quelle parti che potevano avere cinematograficamente un maggiore rilievo. Mi piace di ricordare al riguardo il viaggio di Faust e Mefisto sopra il mantello, viaggio artisticamente e tecnicamente così ben riuscito. Lo svolgersi panoramico

del paesaggio (naturalmente una ricostruzione) dal Nord selvaggio attraverso la catena alpina fino all'Ellade favoloso era di un effetto veramente bello. Fu dopo questo film che Murnau fu chiamato ad Hollywood dove, prima di morire, creò quell'altro capolavoro cinematografico di ambiente prettamente tedesco che fu *Aurora* tratto da un lavoro di Sudermann.

Anche il film di carattere spettacolare e sensazionale si nobilitò sempre più tanto che Fritz Lang potè creare *Metropolis* che lanciò Brigitte Helm ed *Una donna nella Luna,* entrambi elaborati su soggetti appositamente scritti dalla scrittrice Thea von Harbou. Tutti ricorderanno la città sotterranea di *Metropolis* e la fantastica storia della nascita della fanciulla meccanica. Il film non mancava di attrattive. Come di *Una donna nella luna* tutti ricorderanno oltre il viaggio nell'interno del proiettile-razzo alla Giulio Verne la fantastica ricostruzione di paesaggi lunari.

Ma anche film di puro contenuto artistico continuavano a tener alto nel mondo il nome della produzione tedesca. Basterebbe ricordare *La Strada* (regìa: Grühne) di cui era protagonista la folla anonima della strada di una grande città (naturalmente accuratamente ricostruita negli studi), con tutti i suoi diversi tipi, i suoi dolori e le sue gioie. Si può dire che fu uno dei primi film in cui una determinata quantità di tipi tolti dalla vita reale fossero i protagonisti di uno scenario cinematografico. Anche *Asfalto* (di Joe May) con Betty Amann, Gustav Frölich e Albert Steinrück, merita di esser ricordato. Non bisogna poi dimenticare quel bellissimo film di Ruttmann: *Berlino, la sinfonia di una grande città* che fu forse uno dei primi grandi documentari di carattere artistico in cui viene descritta, in modo attraentissimo, la giornata di una grande città dall'alba alla notte in tutti i suoi più vari aspetti.

Diremo qualche parola sugli interpreti del film tedesco. Di Asta Nielsen, questa attrice veramente grande che occupa un posto a sè nella cinematografia tedesca, abbiamo già parlato. Degli altri diremo che erano quasi tutti in maggioranza attori di teatro oltre che del cinema.

Questo è il caso, tanto per ricordarne alcuni, di Emilio Jannings, Paul Wegener, Albert Bassermann, Paul Hartmann, Hermann Thiemig, Elisabeth Bergner, Mady Christian, Rosa Valetti, ecc. Di questi attori bisogna riconoscere, a loro lode, che quando lavorano per il cinema si dimenticano completamente del palcoscenico. Invece attrici prettamente cinematografiche sono, o sono state, Asta Nielsen, Henny Porten, Pola Negri, Brigitte Helm e Marlene Dietrich. Non è il caso qui di par-

lare di tutti loro, e molti altri ve ne sarebbero da enumerare, perchè si andrebbe troppo per le lunghe. Solo due parole voglio dire su Henny Porten non perchè le sue interpretazioni, se pur buone, siano state di un livello artistico molto elevato, ma per il fatto che questa attrice con la sua bionda e serena femminilità ha impersonato molto bene sullo schermo il tipo della donna tedesca ciò che l'ha resa molto popolare in patria e le ha permesso di recitare da circa il 1906 fino quasi a tutt'oggi conservandosi sempre fiorente e ben portante. Quante delle odierne attrici del cinema americano potranno in avvenire vantarsi di aver avuto una carriera della lunghezza di quelle della Nielsen e della Porten? Forse un tempo il pubblico era più fedele ai suoi idoli.

Prima di chiudere questo articolo voglio ricordare anche che molti italiani hanno lavorato con successo nella cinematografia tedesca. Poco dopo la fine della guerra con l'esaurirsi e poi con il cessare totalmente della produzione italiana un gran numero dei nostri migliori elementi: registi, attori, operatori si recarono a lavorare in Germania dove molti di essi riuscirono a crearsi un nome. Ricorderò fra i tanti Righelli, Genina, Gallone, Maria e Diomira Jacobini, Marcella Albani, Carmen Boni. Certo non deve essere stato facile a questi nostri compatrioti affermarsi in un ambiente già saturo di buoni elementi. Tuttavia essi riuscirono a conquistare non solo il favore del pubblico ma anche quello della difficile critica berlinese.

Con l'avvento del cinema sonoro in Germania, come del resto in tutti i paesi produttori di film, si ebbe un momento d'incertezza. Il livello artistico momentaneamente decadde perchè la preoccupazione maggiore di quei primi film sonori era di far parlare e cantare continuamente, a proposito ed a sproposito, gli attori del film. Una porta che si chiudesse scricchiolando rappresentava già di per sè una novità e quindi una sensazione per il pubblico. Tuttavia superato questo primo periodo di transizione la cinematografia tedesca cominciò presto a ritrovare il suo equilibrio. Quello che forse nocque al film tedesco con l'avvento del parlato fu l'invasione di una grande quantità di film a carattere operettistico che hanno infestato per molto tempo gli schermi tedeschi a scapito di una produzione di carattere veramente artistico.

Abbiamo poi un terzo periodo della cinematografia tedesca che è l'attuale e che possiamo dire iniziato con l'avvento del nuovo regime in Germania. Anzitutto si può dire che sono stati tagliati tutti i ponti col passato e non molti sono i superstiti della vecchia cinematografia tedesca che ancora lavorano in Germania. L'emigrazione verso Hollywood, già

iniziatasi fin dai tempi di Pola Negri, prese un ritmo sempre più accelerato. Attori, registi, scrittori, operatori tedeschi ad Hollywood ve ne sono in grande quantità e bisogna riconoscere che fu in parte dovuto anche a loro se la cinematografia americana cominciò una produzione di carattere artistico più elevato e consono al gusto europeo.

Ancora è troppo presto per poter dare un giudizio definitivo sulla nuova produzione tedesca e ciò che in essa si può maggiormente lodare è l'ottima intenzione di eliminare dallo schermo tutto quello che possa nuocere alla moralità ed alla sanità del popolo. Intento questo nobilissimo e che darà certo i suoi frutti. Della nuova produzione sono specialmente da notare alcuni documentari effettuati con finissimo senso d'arte come quelli diretti da Leni Riefenstahl di cui basterebbe ricordare il recente film sulle Olimpiadi. Anche il *Figliuol prodigo* e l'*Imperatore della California* di Trenker, come pure il film su *Giovanna d'Arco* di Ucicky sono lavori di elevato tenore artistico. Comunque, come già detto, ancora è troppo poco tempo per poter dare un giudizio sulla nuova produzione tedesca che riteniamo, quando sarà riuscita a superare una certa pesantezza, non deluderà certamente l'aspettativa che il pubblico ripone in essa.

VINCENZO BARTOCCIONI

Note

1. *Riceviamo, pubblichiamo e commentiamo*:

Gentilissimo Direttore,

leggo sul fascicolo di novembre di « Bianco e Nero », nella *Nota 3* a pag. 90 e seguenti, alcuni commenti al mio articolo sulla Scenografia cinematografica pubblicato nel numero di ottobre della Sua rivista: tali commenti erano, del resto, già stati annunciati in una postilla redazionale stampata a pie' di pagina del suddetto mio articolo e li attendevo, quindi con legittimo interesse e curiosità, ben lieto se qualche rettifica di tecnici del cinema avesse portato utili chiarimenti al problema che io toccavo.

Mi sia lecito dire, tuttavia, che, in un punto almeno, le rettifiche della *Nota 3*, hanno recato, in luogo di chiarimento una certa *confusione*, attribuendomi propositi e frasi che io *non ho mai scritte*: mi auguro quindi Ella vorrà cortesemente *ospitare* nel prossimo fascicolo queste mie righe, che, *lungi* da qualsiasi intenzione di oziosa polemica, mirano soltanto a maggiormente *chiarire* un punto che mi sembra di notevole interesse nel processo produttivo del film.

Dunque, ecco qua: il mio amabile contraddittore dichiara ad un certo momento che « l'arch. Rava dimostra indubbiamente di avere maggiori attitudini alla creazione artistica che alla critica », giudizio quanto mai lusinghiero per me, e del quale sinceramente lo ringrazio, essendo certo molto più importante cosa, per un artista, possedere qualità costruttive, che non qualità soltanto critiche, ma debbo rilevare che avendo io, col suo beneplacito, anche una certa *consuetudine* di critico, è sempre stata mia cura non trattare altro che argomenti dei quali potessi considerarmi sufficientemente competente: perciò, nel mio articolo in questione, ogni mio giudizio o proposta deve essere valutato *unicamente* quale opinione *d'architetto*, in sede d'una discussione *d'architettura*, sia pure riferita ai suoi aspetti scenografici e cinematografici.

Nessuno ha mai messo in dubbio la competenza professionale dell'architetto Rava, nè comprendiamo quale nostra affermazione possa aver causato questo « sfogo ». Forse dove, nella nostra nota si diceva che egli dimostra di avere maggiori attitudini alla creazione artistica che alla critica? Ebbene, rettifichiamo la rettifica: noi intendevamo appunto critica cinematografica, *mentre egli stesso riconosce di aver scritto solo come architetto e in sede di discussione d'architettura. E chi di noi potrebbe prendersela tanto a cuore se un*

architetto ci dicesse, magari in teatro di posa: « Eh! Finchè si parla di angolazioni!... Ma quanto ad avere dimestichezza con la formula di Sabine!... ». Regia estetica, processo creativo del film, teoria del primo piano, organizzazione della produzione, ecc. ecc., sono questioni « essenzialmente cinematografiche ». Non c'è niente di mortificante nel constatarlo. Ed ecco come si giustifica la nostra « postilla redazionale ». Mentre non si può chiamare d'architettura uno scritto che intenda « chiarire un punto che mi sembra di notevole interesse nel processo produttivo del film ».

E debbo anche soggiungere che, appunto siccome quella certa consuetudine di critico mi ha abituato a vagliare molto accuratamente ciò che affermo, non avrei *mai* potuto scrivere, come l'autore della nota crede di rammentare, che « al supervisore debba risalire tutta la regia estetica del film », quando *tutto il mio articolo* mirava a sostenere proprio la tesi *contraria*, e cioè che tutta la « regìa estetica debba risalire invece alla sola persona dell'architetto (cf. il mio testo).

Siamo spiacenti di dover dissentire: non c'è equivoco fondamentale da parte nostra: cfr. infatti il testo (pag. 12). In esso è detto che « (il supervisore) dovrebbe senz'altro essere assorbito dalla « figura dell'architetto-scenografo, e rientrare nelle attribuzioni di quest'ultimo ». *Se abbiamo saltato il ponte di questo perfetto sillogismo, la sostituzione architetto-supervisore non appare affatto arbitraria, e l'affermazione non dà luogo ad equivoci. Ma l'equivoco c'è, e nasce quando il Rava adopera l'espressione « regìa estetica » per « scenografia ». Ora « regìa estetica » è un'espressione ben definita: come « professione d'architettura », di musica, di pittura, ecc. E come per le rispettive arti abbiamo un architetto, un musicista, un pittore, ecc., per il cinema abbiamo un regista, che è appunto colui al quale risale la regìa estetica del film, comprese in essa la scenografia, la recitazione, la musica, la fotografia, ecc. ecc. E, si noti, questo non vuol dire che esista un singolo autore del film, ma più semplicemente che esiste fra tanti elementi collaboratori, anche un elemento collaboratore « in quanto coordinatore ».*

Ammetto che la mia tesi sia discutibile, come qualunque tesi, ma essa è comunque, nettamente *all'opposto* di quella che nel « *suo* entusiasmo » il cortese recensore mi attribuisce erroneamente.

Chiarito questo fondamentale equivoco, mi rifaccio alla citata nota, dove dice che « nella figura del supervisore si possono agevolmente distinguere due casi ». Vediamo un po': Il primo caso sarebbe quello in cui il supervisore avrebbe « una certa quale competenza extra-cinematografica », cioè, per esempio « un ufficiale di marina, per un film d'ambiente marinaro, un montanaro (sic), per un film che abbia per soggetto la montagna », ecc. Ora, in questo caso l'ipotesi di un tipo di supervisore esclusivo per l'architettura del film si *elide* da sè, poichè, come competente, non potrebbe essere altri che un *secondo architetto*, cioè un pleonastico quanto dannoso *duplicato* della stessa figura. In questo caso, dunque, l'autore della nota viene implicitamente a darmi ragione, circa l'*inopportunità* che il supervisore interferisca nell'architettura o l'arredamento delle scene.

Dicevamo nella nostra nota esattamente l'opposto di quanto ci vuol far dire l'architetto Rava. Chi ha parlato in questo caso di un supervisore esclusivo per l'architettura? E chi ha detto che l'esperto ammaestratore di pulci (sic) necessario supervisore in un film che tratti di pulci ammaestrate, debba metter bocca sull'arredamento delle scene?

Nel secondo caso, invece, il supervisore, sempre secondo la nota, « è effettivamente colui al quale risalgono una responsabilità ed una competenza d'ordine cinematografico », e la sua figura sarebbe precisamente quella d'una « specie di sovrintendente »; e soggiunge: « vi può essere un supervisore per la fotografia, uno per la recitazione, ecc. ». Benissimo, ma è appunto *qui* che tocchiamo il punto delicato e sensibile: infatti, se vi può perfettamente essere un competente in materia fotografica che non sia nè un operatore nè un fotografo, ma, in certo qual modo, un giudice; se si può facilmente concepire un conoscitore di recitazione che non sia nè regista nè attore, un consulente di musica che non sia necessariamente compositore nè musicista, *non si può, invece, essere*, lo sostengo ed il nocciolo della questione è tutto qui, competente o giudice d'*architettura* nè di decorazione scenica, che non sia di mestiere *architetto* e decoratore.

Nel secondo caso invece (e siamo ancora agli antipodi) ci sembrava chiaro che la nostra nota esigesse appunto musicisti *supervisori per la musica,* registi *supervisori per la regia, ecc. ecc. fino agli* architetti *supervisori per l'architettura. Circa al dannoso duplicato della stessa figura ci siamo espressi chiaramente asserendo che in questo secondo caso (caso non teorico, ma derivato da necessità pratiche, ed applicabile solo in certe determinate contingenze che abbiamo anche specificato) esso supervisore « si presenti in genere come una superstruttura ». Tutto ciò è lapalissiano. Ma poichè l'arch. Rava sembra preoccupato solo dal particolare problema di categoria, specificheremo ancora. E distingueremo ancora due casi possibili, anzi i soli due casi possibili che ammettano interferenze nel lavoro dell'architetto scenografo.*

I. — *È istituito nel film un supervisore per l'architettura. Il supervisore è ovviamente un architetto. Ad esempio l'Architetto Rava che con la sua riconosciuta esperienza di scenografia cinematografica, controfirma l'opera di un giovane, magari appena uscito dal Centro Sperimentale, a garanzia del produttore, del regista o del noleggiatore, che non conoscono il giovane, o peggio, non conoscono il Centro Sperimentale.*

II. — *Il supervisore è tale per la regìa o per la direzione di produzione. Ed in questo caso bisogna riconoscere che anche il cinema è cosa assai complessa, arte e scienza allo stesso tempo, ecc. ecc. (v. il seguito della chiarificazione dell'arch. Rava, sostituendo la parola cinema alla parola architettura), mentre lo scenografo non potrà adontarsi che al di sopra di un debole parere di un debole regista, possa aver forza un parere del supervisore per la regìa.*

Poichè l'architettura, sarà bene rammentarlo, è cosa *assai complessa,* arte e scienza allo stesso tempo, cui *non* ci s'improvvisa: in architettura *non esiste* l'« amatore », il « dilettante », che sono, ahimè, invece le caratteristiche

essenziali di molti supervisori. Ammetto, questo si, che vi siano alcuni studiosi e critici d'arte (poniamo, ad essere larghi, 10 in tutta Italia) i quali possono discutere e giudicare d'architettura come fossero architetti, ma finchè uno di questi critici o studiosi non si sia messo (ciò che appare improbabile) a fare il supervisore, *nego* che quest'ultimo possa avere la benchè *minima veste* a vagliare o discutere l'opera dell'architetto scenografo, nè comunque, ad *interferirvi,* come, invece, avviene troppo spesso nel corso di lavorazione del film, perchè, comunemente, alla figura del supervisore si *attribuisce* anche questa facoltà.

Dicevo, infatti, nel mio articolo che quando l'architetto si sia messo *d'accordo col regista,* « gerarca *massimo* del film in lavorazione », circa le necessità di scena, dovrebbe per tutto il resto, essergli lasciata *totale autonomia,* senza il pericolo di altre inutili quanto dannose intromissioni.

Ci sembra che nel caso considerato non ci sia bisogno di ricorrere ai 10 studiosi dell'architetto Rava, per giudicare di quello specialissimo ramo dell'architettura che riguarda la scenografia cinematografica, ed in cui non vi sono travi a T da calcolare e integrali da risolvere. Lo stesso Rava è di questo avviso quando ammette che il regista è « gerarca massimo », ecc. ecc. e che « previo accordo col regista », ecc. ecc.

Ed aggiungevo, come ora ripeto, che l'architetto-scenografo, sempre d'accordo *col regista,* dovrebbe poter avere *voce in capitolo* anche per ciò che riguarda l'illuminazione e l'inquadratura, essendo noto *a tutti* (« pure ai ciakkisti ed ai portieri d'albergo ») che *luce* e *taglio* delle scene sono cose che rientrano precisamente *anche* nell'ambito dell'*architettura scenica*: mi ero quindi *limitato,* e mi *preme molto* lumeggiarlo, a trattare di cose che sono *precisa competenza d'architetto.* Mentre il « supervisore », o qualunque altra forma di cineasta (tecnico, cioè, del *suo* ramo) che voglia discutere o giudicare d'architettura, sia pure scenica, parla di cosa che non conosce, e sulla quale, di conseguenza, *non deve* poter dare giudizi.

Del resto, il mio cortese contraddittore finisce col concludere che « all'architetto-scenografo si deve senz'altro riconoscere senza patteggiamenti nè mezzi termini la sua indispensabile e completa funzione di collaboratore cosciente e responsabile, anche del più piccolo dettaglio scenografico ». Precisamente, ed è proprio ciò che dicevo (mi sembra *chiaro*) scrivendo, nel mio articolo, che « *all'architetto* dovrebbe risalire tutta quanta la regia estetica del film », intendendosi, naturalmente per « regia estetica » quella dell'*allestimento scenico,* poichè, sarà bene io lo ripeta ancora, è della *scena* coi suoi accessori (arredamento, costumi, vestiario, attrezzi) e della sua *presentazione* (luce, inquadratura) che il mio articolo esclusivamente trattava.

Il nostro collaboratore, in perfetta buona fede, confonde, e ribattendo continua a confondere, la « regia estetica » con la scenografia e con l'espressione « architettura e allestimento scenico » (anche del dettaglio), in cui è logico, va compresa, ma fino ad un certo punto, l'illuminazione e l'inquadratura (ma non la musica!). Diciamo « fino ad un certo punto » poichè nella definizione dei piani di ripresa si tocca il lavoro dello sceneggiatore, nella

definizione dell'angolazione si va sul terreno della regia, nell'illuminazione e nella definizione del taglio dell'inquadratura si va a dar di gomito nell'operatore (e poi il cinema sembra una cosa da nulla!). E sono queste, quattro individualità che possono con ottimi argomenti strettamente cinematografici, aver ragione di qualsiasi motivo estetico architettonico. Ecco cosa vuol dire « collaborare ». Collaborare, in cinema vuol dire anzitutto comprendere le reciproche esigenze e adoperarsi a potenziare l'un l'altro il proprio lavoro e quello degli altri, per il raggiungimento di uno stesso fine. L'architetto può avere in mente un bellissimo salotto... di cui al regista può bastare l'intelaiatura della finestra (l'architetto è naturalmente e giustamente portato a concepire i portoni come dei buchi con delle case intorno).

L'operatore può ampliare usando un 25 una stanza che fatali necessità di bilancio avevano ridotto, con grande rammarico dello scenografo, mentre può anche avvenire che la prima attrice abbia il naso lungo e che la conseguente necessità di adoperare obbiettivi a lungo fuoco appiattisca ed impiccolisca le belle architetture. Ma allora, in che cosa il collaboratore crea? Semplice: il film, la realtà della ripresa, il processo creativo, ecc. ecc. pongono al collaboratore problemi precisi (e per ogni produzione, per ogni scena, per ogni inquadratura si tratta di nuovi e diversi problemi) che il collaboratore stesso deve risolvere nell'ambito della propria professione, della propria tecnica, della propria arte. Nella risoluzione di questi problemi il collaboratore spazia a suo piacimento, « crea » ciò che vuole, ma non va mai dimenticato che la postazione dei problemi stessi è subordinata al film, unità d'ordine superiore e, ci si passi il pleonasmo reiterativo, cinematografico. *Per questo nella lavorazione di un film esiste una « gerarchia » che non è solo gerarchia di uomini, ma anche gerarchia di elementi, per cui ad un certo punto la fotografia può dettar leggi alla recitazione, e questa alla scenografia, mentre necessità scenotecniche possono mutare in carrello uno stacco. Per questo anche ad una* grande *attrice non è permesso sorridere se il film esige un primo piano lacrimoso, e ad un architetto non è permesso mettere un vaso da fiori (anche se esteticamente nell'ambiente stia bene) dove il montaggio vorrà l'inquadratura di un vecchio orologio a pendolo.*

Allo stesso modo, dove parlavo del valore, in certi casi, della « scena vuota », dell'opportunità di « campi lunghi » i quali facciano risultare il pavimento, in quanto *terza dimensione*, mi riportavo, innanzitutto, ed unicamente, a problemi d'estetica *architettonica*, sia pure riferiti al cinematografo: e pensavo che l'interesse che tali argomenti possono sollevare stia appunto nell'attirare l'attenzione su questi problemi, in quanto *parte integrante* di una più complessa « *estetica cinematografica* », quando invece, normalmente, nella produzione del film *nessuno* sembra curarsene. Analoga osservazione intendevo fare, parlando dell'« abuso dei primi piani », ma in questo caso è stato il recensore, sono io il primo a riconoscerlo, che si è espresso con maggior proprietà, ed ha formulato il mio stesso pensiero assai meglio di me.

Mi sembra che anche sulla questione del « cinema-opera di collaborazione » la *Nota 3* si trovi con me d'accordo, ed esprima, circa la necessità di una « gerarchia » nella produzione del film, contro i « personalismi ed indi-

vidualismi dissociati », le *stesse* mie idee: appunto a far *riconoscere* alla figura dell'architetto-scenografo le *prerogative* di *tecnico esclusivo* del suo ramo, e *tutta intera* l'alta responsabilità che gli spetta in questa gerarchia, ma che finora, nell'« imperante confusione », *non* gli è data, mirava, infatti, il mio scritto.

Concludendo, mi pare che si fosse d'accordo su *tutto*: ma allora, perchè la postilla apparsa in calce al mio articolo dichiarava di « non essere d'accordo » con me « sui punti più essenzialmente cinematografici »? Mi sia lecito pensare che il giudizio era forse un po' affrettato: oppure mirava soltanto, coi commenti apparsi nella *Nota 3*, a suscitare un'utile discussione su questi problemi?

Se così è, le sono doppiamente grato di avere ospitato, allora il mio scritto, ed oggi di ospitare (almeno lo spero dalla Sua cortesia) questa mia risposta, credo non inutile alla chiarificazione delle idee.

Coi più vivi ringraziamenti creda, caro Direttore, a tutta la mia cordiale stima e simpatia.

suo Carlo Enrico Rava

Per concludere una polemica che non esiste: la « postilla » diceva bene « punti più essenzialmente cinematografici ». E se l'arch. Rava termina consentendo su tutto... *dopo tale e tanta controrisposta, vuol dire che era inutile controrispondere. Nella nostra nota dicevamo « precisare » e non « controbattere ». Il che significa che intendevamo appunto schiarire le acque. Non quelle territoriali della scenografia cinematografica, ma quelle oceaniche della produzione e dell'estetica del film, a difesa della giusta interpretazione di espressioni e di idee correnti e male intese o male applicate, in tema di collaborazione e di organizzazione. Quanto alla questione dei supervisori, ne abbiamo trattato distinguendo il « supervisore della materia » (caso N. 1) da « quello dell'uomo » (caso N. 2), solo parzialmente giustificabile nella pratica del cinema. Ma è fin troppo evidente che se l'architetto sa il fatto suo, non interferisce con i supervisori di nessuna di queste due categorie, escluse le quali... ognuno è il supervisore di sè stesso. La nostra visione del problema era quindi da intendersi come all'infuori di considerazioni più o meno di categoria, o di casi più o meno personali.*

Tutti sanno del resto ciò che talora « avviene », come tutti sanno che in tema di arte di collaborazione, il caso « ideale » non si è mai verificato, nè, potrà mai esattamente verificarsi... È un po' la storia degli orologi di Carlo V; ma per questo esiste il regista. Quanto poi all'equivoco che lo stesso Rava conferma nella sua chiarificazione, si tratta in realtà di un fondamentale equivoco di parole: regia estetica per allestimento scenico. Ma se qualcuno dicesse, poniamo il caso, che un palazzo non si può costruire se prima non se ne è fatto « l'affresco », piuttosto che il progetto, ognuno potrebbe a buon diritto immaginare che la « regia estetica » dell'architettura risale ai pittori. Ci siamo spiegati con un esempio d'architettura (siamo anche noi un pochino artisti, ed un pochino architetti) come avremmo potuto spiegarci con esempi tratti da ogni altro processo artistico, poichè la discussione trae origine, ne siamo con-

vinti, da una questione puramente formale. Tolto questo specifico caso, è ovvio che il cinema va considerato e paragonato solo al cinema. Il nostro « a meno che » al termine della Nota 3 *rendeva superflua la chiarificazione dell'architetto Rava. La quale chiarificazione dimostra appunto (confronti il nostro collaboratore la famosa nota con la sua lettera e se ne persuaderà facilmente) che la precisazione era tutt'altro che inopportuna ed affrettata, ma indubbiamente, almeno in materia di terminologia, più necessaria che utile. Lieti che al di fuori di ogni questione di suscettibilità personale, si sia tutti d'accordo* su tutto, *vale a dire sul concetto essenziale che, parafrasando Monroe una volta di più, si dia la scenografia agli scenografi, la regia ai registi, il cinema agli uomini di cinema.*

2. *È la storia di sette perle, delle quali quattro perdute durante i secoli, e, rimastene tre, si dà modo di far vedere i personaggi più in voga in quei quattro primi secoli e ancora durante le ultime tre epoche storiche. O meglio che i personaggi, i vestiti, le piume, i gioielli, le scarpe e i robboni, i cappelli e i calzettoni, i collaretti e le sciabole e le forche e le cappelle gentilizie, perfettamente imitata ogni cosa, dinanzi a spettatori che, invece di andar in museo, ecco colgono l'occasione di andare in cinematografo non risparmiando sul pedaggio. Il film, tutto il film altro non è se non un almanacco fotografato, un baedeker fotografico, una guida insomma ripresa da macchina cinematografica, tempo due ore all'incirca. Le persone del museo delle figure di cera si muovono stavolta sotto le parole e i verbi della guida stipendiata a bella posta, sotto le vestigia di tre giornalisti, o meglio di uno studioso di storia, di un cameriere segreto del papa e d'un giornalista, inglese o americano che si voglia, coi loro tre dialetti occasionali, fra i quali l'italiano persino.*

Le figure possono essere Clemente Settimo come Napoleone, Barras o Enrico VIII, Anna Bolena come Maria Stuarda, Caterina de' Medici come La Pompadour, Napoleone III come Sacha Guitry, La Dubarry o la Cecile Sorel, anche questi ultimi, seppur vestiti di smoking o di vestito da sera, anche questi personaggi ormai tramontati in un secolo che perdura a sussistere in virtù di copie e di plagi soltanto materiali, i morali non ancora perpetrati o studiati. La scuola, e soltanto la scuola per sentito dire, regna in tutto il film rettorico e vanaglorioso, in modo da riuscire a far vedere agli scolari attuali gli scolari di allora, maestri i tre giornalisti, aula il teatro di posa, la domenica festa comandata e, dipoi, tutti a casa. I vestiti spazzolati, le sciabole e le daghe lustrate di tutto punto, i calzari e le fibbie levigate per ogni misura protettiva, i visi, i visi persino impecettati e cosmeticati ad usura, le pareti strofinate, i viali e le mura spulizzati da guardiani che sanno il fatto loro, ecco che il museo rinnovato s'altalena vicendevolmente fra una mostra di botanica (fiori, sterpi, alberi, mangimi non ancora chimici), e una sorta di giardino zoologico dove non mancano nè i polli arrostiti nè le conchiglie che tutti sanno s'aprono o si chiudono a seconda della volontà subordinata di negri gettati nel fondo dei mari o dei banchieri antichi e moderni capaci di usarle per loro istinti consapevoli.

Il tutto dato a modo di accademia, dove mancano, per fretta o faciloneria, i nomi scritti in calce e i numeri segnaletici sopra targhette di metallo. Dall'uno che potrebbe essere Clemente VII, ad esempio, (Zacconi) papa liberticida e assassino, sino al numero Ipsilon che potrebbe essere, fra Sacha e la Sorel, quella sorta di napoletano fasullo, amatore di donne e spasseggiatore di professione, talmente ricco sfondato, da non sapere a chi donare l'ultima perla della stirpe preziosa pagata fior di biglietti da mille (personaggio storico magari anche questo, visto che di siffatti napoletani esaurita è la razza per fortuna nostra, se mai ve ne fu una). Un tal millantato credito di storia a buon prezzo, certa faciloneria di ambienti, taluni elenchi di mobili e di tele e di velluti, certi conti della spesa usata per comperare cose quali loriche e elmi come fusciacche e berretti frigi, stanno a notare dall'una parte la sperperaggine usata senza nessuno scopo e dall'altra certa prosopopea e albagia di divertimento, i quali chiamano a gran voce gli sbadigli piuttosto che l'attenzione e lo studio.

Ma non si vide mai prima d'ora certo afflusso gigantesco di « mattadori » della scena teatrale, certo ammasso di attori, di guitti e di attrici, alcuni dei quali fermi perfino come statue di cera, e infine usati molte volte in diverse mentite spoglie sia che durante il XVI secolo quanto nel XX addirittura, sempre gli stessi, con la stessa voce teatrale, con gli stessi gesti soliti, con le stesse fisonomie, con gli stessi piedi usati a passeggio o una gamba sopra l'altra o ridotte sul letto; alcuni, negri impiastricciati di untume nero, quali ad esempio la dea abissina o il servo di Napoleone, o altri cinesi antichi per sbaglio o abitatori delle Molucche di storica memoria, tutti presi a modi di simboli, quasi che improvvisamente venuti già da altri pianeti diversi, gli ultramondani avessero voluto avere una visione quasi completa di razze, di mobili, di vestiti e di belletti usati fino ad una certa epoca (mettiamo l'ultima, quella del XX secolo), non per ricopiarli, ma per far carnevale magari nei loro regni astrali. Se gli spettatori fossero stati forniti di stelle filanti o di sassolini o di coriandoli colorati avrebbero potuto davvero far carnevale essi stessi tutti dal primo all'ultimo gettandoli sullo schermo, in continuazione.

Sembrava, il palco del boia, un carro non premiato ancora e il banchetto di Enrico VIII una mostra di culinaria antica, usata per beneficienza e l'alcova di regina abissina la propaganda contrita di un divano stile novecento e di alcuni tappeti ben sciorinati in terra. I collezionisti avrebbero avuto modo di passare il tempo, anche i collezionisti futuri, i quali, d'improvviso, presi dalla loro solita mania, ma in di più straviziati addirittura dallo scalpore maturo dell'elencazione e del registro, avrebbero preso per antichissime le pareti d'una trattoria moderna, le stoviglie d'un restaurant, le paratie d'un cacciatorpediniere, le vesti dell'attrice 900, la tabacchiera del personaggio e la radio della nave commensale. Il cattivo gusto ha il suo trionfo in questo film da rigattieri francesi o da battute didascaliche, tanto che sembrava, finito l'esame, gli spettatori si alzassero col sospetto di dover ripetere per chissà quanti anni ancora la lezione non ancora imparata a memoria. Fuori del cinematografo, uno dei tanti cinematografi della capitale mondana, invece che i numeri degli scrutini finali, stavano in bella mostra le tariffe degli ingressi.

Degli attori si è già parlato; ma si può aggiungere che tutti gareggiavano in bravura nell'imitazione di rendere i vari personaggi. Zacconi fece il suo solito buon teatro fotografato stavolta. Sacha Guitry lo stesso, come pure Cecil Sorel e tutti gli altri. Tutti insomma eran incoscienti del museo parlato che stavan compiendo con vestiti e con gesti lapalissiani. Piatta la fotografia, eccezion fatta di dieci metri di pellicola che ritraevano di scorcio certa porta monumentale con alabarde e ceri e croci, ricostruita a modo di festa provinciale in commemorazione. Musichetta, francese, da bal tabarin. Le imitazioni delle scene prese in prestito da questo o da quel film ci porterebbero lontano; la ricopiatura era fatta a man bassa da « La pulzella d'Orleans » come da « Maria Stuarda », da « Sotto i tetti di Parigi » come da « Il milione » di René Clair. Non c'è male il doppiato, ovvero le imitazioni delle voci, da parte italiana. I paesaggi, i confini, i saloni, le piazze, i carnasciali erano imitati dai nostri quadri d'autore con scrupolo di propaganda involontaria. La Francia passa da Sacha Guitry a Duvivier, come in altri tempi l'America soleva passare da Lubitsch a Murnau e in ciò anche risiede l'ultima imitazione, imitazione che si potrebbe chiamare filosofica, nonostante tutte le pretensioni e tutti gli allarmi.

Libri

Domenico Paolella: *Cinema sperimentale.* Casa Editrice Moderna. Napoli.

La vistosa fascetta con la categorica affermazione « questo libro è il primo del genere nel mondo »; il titolo del libro « Cinema Sperimentale », autorizzavano a credere che, sfogliando lo stesso, un cineamatore potesse realmente apprendere qualche cosa dal punto di vista tecnico. Intendiamo naturalmente riferirci a qualcosa *di utile,* nè riteniamo che ciò possa essere costituito dall'essere illuminati sul modo con cui il camerata Paolella ha realizzato i suoi film, due dei quali, da quanto ci risulta almeno ufficialmente, sono attribuiti ad altre persone. Riconosciamo tuttavia essere ben fatto l'elenco delle pellicole realizzate dai Cineguf, completo e fornito di tutti i dati desiderabili; utili le sceneggiature dei tre film, che l'A. ha inserito nel suo volume. La stessa praticità l'avremmo però voluta negli altri settori che potessero interessare coloro che come lo stesso Paolella afferma, intendano « cimentarsi col cinema, per mezzo dello sperimentale, scoprirne i segreti, impadronirsi del suo modo di espressione che presuppone una tecnica tanto complicata ».

Qualcuno potrebbe però affermare che lo scopo del presente volume non era quello di fornire dei consigli tecnici ma di documentare semplicemente, dal punto di vista storico, lo sviluppo di un rigoglioso movimento. Ma anche su tale punto non potremmo essere soddisfatti, ciò perchè, a parte lo spirito di partigianeria e di autoesaltazione dell'A. nel corso della trattazione, egli non ha tenuto che parzialmente conto delle fonti autentiche che hanno contribuito allo sviluppo del cinema a formato ridotto in Italia. Non è affatto esatta, per esempio la sua affermazione, secondo la quale il camerata Francesco Pasinetti avrebbe « lanciato il formato 16 mm., spronando al lavoro le Sezioni dei Guf nascenti in tutta Italia ». Un tale lavoro iniziale fu svolto in un primo tempo dalla segreteria dei Guf, in seno alla quale era stato costituito un Ufficio cinematografico « sin dal 1931 » (che controllava direttamente una Sezione cinematografica costituita a carattere sperimentale presso il Guf di Roma) e dalla Direzione Generale per la Cinematografia che in brevissimo tempo sviluppò tutta una rete di Cineguf. Con questo non si vuole disconoscere il notevole contributo dato in tale settore da Francesco Pasinetti che conosciamo bene.

Nemmeno esatta ci appare l'affermazione di Paolella che a Napoli nel 1934 era abbastanza raro trovare « chi si interessasse di cinema non inteso come parvenza di divismi, collezione di fotografie che avevano continuato quelle di francobolli dell'adolescenza, relazioni epistolari con attrici e attori, magra consolazione di tentativi non riusciti di entrare nell'industria con l'invio di soggetti o richieste di aiuto-assistenze ». Egli stesso ammette del resto che recatosi alla Sezione cinematografica del Guf napoletano gli venne comunicato che si era già deciso circa il film da realizzare (in tale sede evidentemente non si perdeva il tempo a catalogare fotografie di divi). Ed infine affermiamo che nel marzo del 1935 quando Paolella si rivelava col suo *Arco Felice* — film veramente eccellente che a suo tempo ebbe tutti gli apprezzamenti che si meritava — esistevano però ben venti Cineguf in Italia che funzionavano in continuo contatto con la Segreteria dei Guf e con l'allora Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda.

Considerato infine che il libro dovrebbe rivolgersi specialmente a coloro che frequentano i Cineguf vorremmo che fosse chiarito che cosa intende l'A. per « presentare » un film. Ci riferiamo ad *Uno della Montagna* vincitore del primo premio ai Littoriali della Cultura dell'anno XV, per cui Littore fu proclamato Pio Squitieri. Ora a tale riguardo egli dice in questo libro: « Il premio è andato ad *Uno della Montagna* da me sceneggiato e diretto e « presentato » da Pio Squitieri, organizzatore del film ». L'opportunità di un tale chiarimento appare evidente per non far credere ai « novellini » che basti *presentare* o magari *trasportare* un film, del quale non si ha colpa alcuna, per rischiare di essere proclamato Littore.

Il camerata Paolella, che è senza dubbio un entusiasta del movimento cui ha fatto parte essenziale, avrebbe dovuto trattarlo con maggiore precisione.

(*G. de T.*)

Alamanno Morelli: *Prontuario delle Pose Sceniche* - Tip. Borroni e Scotti, Milano 1854.

Continuazione e fine. V. numero precedente.

C

Curiosità sospettosa: Occhi semichiusi, fissi.

Curiosità affettuosa: Occhi aperti affissati, fronte placida.

Curiosità sentimentale, Ammirazione: Bocca semiaperta.

Curiosità indifferente, Quiete dell'animo: Bocca chiusa.

D

Derisione dell'altrui minaccia: Battere coll'indice due volte il naso da un lato.

Derisione, Far le fiche: Pollice e indice della destra congiunti come pigliando tabacco, battere più volte col carpo destro sul sinistro.

Derisione, Maligno disprezzo: Mani alla cintola mentre altri infuria, e giuocolando, baloccando.

Desiderio di consiglio: Agitar il capo sospirando, e fissar altri in viso.

Desiderio vivissimo: Il tronco pende a destra o sinistra.

Diffidenza: Voce mesta e debole.

Dimostranza calda, Domanda sdegnosa: Braccia protese, mani aperte, scuotendole più volte colle palme al di sopra.

Disapprovazione, Negativa. No: Volger il capo a destra e a sinistra.

Disapprovazione con disprezzo: Bocca che s'apre a un tratto in rotondo, mentre il capo si trae indietro esclamando.

Disgusto di suono, o rumore: Avvallar il capo, portando la mano a turar l'orecchio.

Disperazione profonda: Immobilità, capo accasciato, cascante sul petto, occhio immobile, braccia abbandonate.

Disprezzo: Strisciare il destro piede innanzi, come gettando lungi qualche cosa.

Disprezzo dispettoso, Noncuranza: Strisciar coll'ugne sotto il mento a mano rovescia fin verso la bocca.

Disprezzo superbo: Piegar il tronco da un lato, stringendosi nelle spalle. Labbro superiore contratto in su, naso arricciato.

Disprezzo d'esagerazione: Portar le braccia mezzo distese dal basso in alto con mani semiaperte, e quasi ad ultimo rovesciandole.

Dissenso, o rifiuto disdegnoso: Alzar il petto, piegare il tronco da un lato, volger a quello la faccia, alzando il braccio opposto.

Distrazione: Seduto, tremolare giuocolando con un piede alzato sulla punta.

Dolore improvviso estremo, Sentimento d'immensa sciagura, Disperazione: Battere forte le palme con braccia in giù distese; portar poi le mani, strettamente congiunte, sopra il capo fin quasi alla collottola.

Dolore intenso, Reminiscenza afflittiva: Portare con espansione la destra aperta sul cuore; ovvero al di sopra dell'occhio destro, e tenervela alquanto.

E

Entusiasmo: Narrando, ragionando con calore, prendere l'ascoltante per mano, pel braccio, pel vestito, pel petto, ecc.

Esagerazione, Accusa d'esagerazione: Lanciar dal basso in alto le braccia mezzo piegate, aprendo le mani.

Esultanza: Picchiar le palme reiteratamente in fretta.

Esultanza istantanea: Battere replicatamente le palme in alto, saltando.

F

Falsità, Simulazione, Inganno: Bocca sempre ridente.

Fastidio, noia: Dimenar il tronco e le spalle.

Fermezza nel proposto, Ostinazione: Far atto colle pugna verso terra come di calcare cosa resistente.

Fremito, sdegno minaccioso: Picchiar colle mani aperte una sull'altra alternativamente la rovescia sulla dritta, strisciandole.

Furore rabbioso, Disperazione: Cacciarsi ambe le mani ne' capegli.

Furore eccessivo, Ira sfrenata, Voto feroce di vendetta: Portar il destro braccio col pugno dietro al collo, ed il sinistro pure col pugno, indietro verso il suolo.

G

Gelosia: Dimenare il capo, fremere, sbuffare, guajolare.

Gioja: Passi arditi, frequenti; bocca aperta, labbra stendentesi per l'espressione del riso, e scuoprendo la dentatura.

Gioja improvvisa, Estasi di piacere: Tutta la persona in atto quasi di sollevarsi in aria, con braccia aperte.

Gioja estrema: Braccia aperte, distese in linea retta.

I

Idea nuova, improvvisa: Sospender il passo a un tratto come urtando in un ostacolo.

Imbarazzo, Renitenza: Grattarsi coll'indice dietro l'orecchio.

Imbarazzo, Perplessità: Dimenar il capo a dritta, a manca.

Imbecillità: Labbra mezzo aperte, l'inferiore ed il mento cascanti; voce velata e debole; piedi rivolti in dentro e ginocchia piegate.

Imbecillità, Tristezza, Disperazione cupa: La testa, mal reggendosi, pende abbandonata sul petto.

Immodestia, Orgoglio: Sedere innanzi ad altri le gambe allargate, od in isghembo, il braccio sullo schienale.

Impazienza, Attendere inquieto, impaziente, ravvolgendo pensieri: Giuocolar colle dita, aprirle, chiuderle, guardarle, stropicciarle, mozzicare l'ugne; volgersi, guardare inquieto.

Impazienza dispettosa: Portar a un tratto le braccia conserte in alto, picchiando un po' il piede.

Impero minaccioso: Erger il capo, e fermarvisi alquanto.

Imperiosità, Pretensione, Rimprovero sdegnoso: Le braccia appoggiate sull'anche a mani aperte coi pollici di dietro; capo alto.

Imprecazione d'ira: Il braccio sinistro proteso verso il cielo, con mano aperta, il destro disteso indietro con mano chiusa.

Indifferenza, Stato indifferente, Stupidezza: Braccia penzolone e mani aperte.

Indolenza, Stanchezza: Appoggiar sull'anche il disopra d'ambe le mani aperte co' gomiti in linea.

Invocazione, Vivo desiderio: Braccia aperte protese verso il cielo, e mani pure aperte.

Ipocondria: Voce mesta e debole.

L

Leggerezza, Spensieratezza: Riso facile e frequente.

Leggerezza fisica e morale: Camminare affettato quasi salterellando.

M

Magnanimità: Parlar fermo e tardo.

Malignità, Scaltrezza: Parlar nasale.

Malinconia profonda: Capo e tronco piegati, movimenti deboli, lenti, passo breve.

Malinconia per isdegno: Il capo è meno pendente, e la mano lo sostiene col pugno.

Malinconia tranquilla: Mano che cuopre mollemente una parte del viso, e va agitando colle dita i capelli; capo un po' pendente.

Meditazione: Il capo un po' inclinato, e la mano lo regge non su gli occhi, nè alle tempie, ma tra le sopracciglia, col pugno.

Mestizia, Iracondia: Voce trascorrente dalla gravità all'acutezza.

N

Noja, Disistima: Addormentarsi ov'altri parla, o legge, o canta, ecc.

Noja, Cruccio: Musculatura delle braccia tutta tesa; le mani fortemente stropicciantisi; ovvero incrocicchiate le dita, e le palme rovesciate stendentisi in giù.

O

Orgoglio: Capo eretto, pendente all'indietro, collo allungato.

Orgoglio fiero: Mano imbisacciata al sommo del petto, l'altra arrovesciata sul fianco col gomito vôlto al dinanzi, e capo eretto.

Orrore, Spavento: Un braccio orizzontalmente disteso da un lato, l'altro stretto al petto, con mani aperte, e dita divergenti.

Orrore, Spavento di cosa veduta, udita, o immaginata: Coprirsi a un tratto gli occhi con ambe le mani, e volger la fronte.

Ossequio: Inchinarsi, ceder la destra, offerire il posto più degno.

Ostinatezza sdegnosa: Percuotere con mano aperta la coscia e staccarla, o battere col pugno.

Ozio spiacevole, Attendere impaziente: Stropicciar le mani, ravvoltolarle, far scricchiolare le dita, andar con esse giuocolando.

Oziosità, Accidia: Sedere con gambe abbandonate, o incrocicchiate ai malleoli, o agli stinchi.

Oziosità, Vuoto d'idee: Appoggiato in isghembo, quasi sdrajato, giacente neghittoso.

P

Pazienza, Causa afflittiva: Incrociare a un tratto sopra i polsi le mani penzoloni, crollando un po' il capo.

Pensieri gravi, imbarazzanti: Lentamente ripassare stropicciando la mano in tondo sul capo.

Pensieri gravi, imbarazzanti, pericolosi: Un andare or veloce, or tardo.

Pensieri indifferenti: Appoggiato, soprapporre una gamba all'altra.

Pensiero importante, Autorità: Braccia conserte sul petto a forma di riposo.

Pensiero, Ravvolger pensieri, Dubbiare: Il destro gomito sostenuto dalla mano sinistra, e la destra vellicante, e stropicciante volto, mento e labbra.

Pentimento d'errore, Incolpar sè stesso: Picchiarsi il petto col pugno; con ambo i pugni il gesto è più espressivo ancora; capo inclinato sul petto.

Pentimento vivo di cosa fatta. Ira contro sè medesimo: Mordersi le labbra, o le mani chiuse a pugno.

Placidezza, Affabilità, Dolcezza: Voce rimessa, sottile, soave.

Perspicacia: V. Acutezza.

Preoccupazione, Occupazione d'una sola idea: Piedi uniti.

Presunzione, Vanagloria: Camminare dondolando le braccia allargate e dimenandosi a compasso.

Pretensione: Capo alto, inclinato alquanto alla parte destra.

Pretensione ostinata, Esigenza insolente: Picchiar molto e in fretta co' piedi, piegando il corpo.

Prosopopea: Piedi e gambe squadernate.

Prosopopea, Millanteria: Ritto su' piedi a gambe allargate, e capo gettato indietro.

Pudore: Volger gli occhi da chi vi parla, o guarda; abbassarli, e scostarsi, o d'un passo, o d'un piede, o d'un moto.

R

Rabbia, Furore: Braccia aperte inclinate al suolo, con mani chiuse a pugno rivolte al dinanzi.

Raccoglimento divoto: Occhi socchiusi, o chiusi affatto, e mani raccolte.

Raccapriccio, Terrore: Un braccio orizzontalmente disteso verso l'oggetto paventato, l'altro colla mano ne' capelli; la testa rivolta all'altra mano.

Rassegnazione mesta, malinconica, Meditazione profonda: Mani incrociate sul petto.

Religione: V. Contemplazione religiosa.

Ricordo cruccioso, Pentimento istantaneo: Percuoter d'improvviso la fronte colla destra aperta.

Riflessione, Freddezza, Vergogna: Parlar tardo, stentato.

Riguardo: Camminare sulle punte de' piedi.

Riguardo con cautela: Lo stesso; ma l'azione delle mani la caratterizza.

Rimorso, Forte rammarico: Occhi impauriti, qua e là vaganti.

Rimorso fiero, Crudele rammarico: Strapparsi i capelli, far insulto al viso, al petto.

Rimprovero, Risentita lagnanza: Appoggiar sull'anche il disopra d'ambe le mani aperte, ma coi gomiti in linea, convergenti sul dinanzi.

Riposo malinconico: Braccia abbandonate, con una nell'altra mano.

Rispetto, Rispettoso sentimento, o Dimostrazione: Braccia appoggiate leggermente al seno; corpo non irrigidito, e capo inclinato alquanto.

Rispetto, Riguardosa osservanza: L'un braccio appoggiato lievemente al seno, pendente l'altro, mani semiaperte.

Rozzezza, Zotichezza, Astrazione: Parlare confuso, stentato.

S

Sciagura, Evento dispiacevole: Congiungere e premer le mani.

Scontento: Labbra inferiore che sporge cuoprendo il superiore.

Sdegno, Agitazione d'animo sdegnato: Braccia irrigidite coi pugni chiusi.

Sdegno trattenuto: Morder le labbra, le mani.

Sdegno fremente: Picchiar il suolo reiteratamente col tallone.

Sdegno risentito, sdegnoso: Braccia conserte all'alto del petto, e strette colle mani sotto l'ascelle.

Sentimento d'ingenuità: Altercando, alzarsi i capelli della fronte.

Sentimento d'aver fatto o detto: Crollar forte il capo, stringer le labbra, volger gli occhi al cielo.

Sfacciataggine, Inciviltà: Ridere ad alta voce, smoderatamente.

Simulazione, Ipocrisia, Riverenza: Voce alquanto fioca.

Sincerità, Coraggio, Sfacciataggine: Parlar franco, libero.

Sorpresa forte: Arrestar il passo, allargar le braccia.

Sospensione, Sospendere, Troncar il discorso: Picchiarsi sulla bocca ripetutamente.

Sospetto riflessivo: L'indice destro appuntato nel ciglio.

Sospetto avverato, Bramata soddisfazione: Batter la destra sulla sinistra aperta.

Spavento: Arrestar il passo, retrocedere, rizzarsi, portar indietro un piede, alzar le braccia, allargar le mani e la bocca; occhi spalancati con fronte accigliata.

Spavento di fulmine, o d'altro pericolo dall'alto: Cuoprirsi gli occhi colle mani fuggendo, nè mai volgersi addietro.

Spavento, forte sorpresa: Bocca improvvisamente spalancata, e sospesa respirazione.

Spavento improvviso: Bocca spalancata.

Superiorità: Un braccio imbisacciato nell'abito sul petto, l'altro arrovesciato sul dorso.

Superbia e disprezzo: Sguardo lanciato d'alto in basso alla sfuggita biecamente, e per di sopra le spalle; ovvero occhiata in modo derisorio, piegando il capo sopra una spalla, quasi si durasse fatica a discernere l'oggetto disprezzato.

Svogliatezza, Stanchezza: Coscie accavalciate.

T

Temerità, Inciviltà: Ambe le mani appuntate alla cintura.

Timidezza, Spossatezza, Avvilimento: Voce debole.

Timidezza, Rozzezza: Lisciare, ravvolgere il cappello, mentre altri parla, o spazzolarsi il vestito.

Timidezza, Imbarazzo: Grattarsi coll'indice dietro l'orecchio.

Timore, Vista, o tema improvvisa di precipizio: Ratto ritrarsi in dietro col piede e col corpo.

Timore: Ginocchia piegantisi, passo sospeso, incerto. Camminando volgersi con frequenza addietro.

Timore grave: Raccoglier e piegare le membra con tremito universale.

Timore, Rimorso: Voce fioca e tremante, sguardo dimesso, distratto.

Timore, Sorpresa, Attento ascoltare: Bocca aperta, più, o meno.

Tranquillità di animo: Braccia pendenti, la mano destra sopra la sinistra aperta, ambe appoggiate al corpo.

Tremito, Mal frenato sdegno: Ritto su piedi staccati, e il destro avanzato, picchiar col tallone reiteratamente il suolo.

Tristezza: Lacrima tarda e tranquilla che sgorga spontanea dai vasi rilassati; tronco incurvato, generale rilassamento, delle giunture in particolare; bocca socchiusa; respirazione ineguale; forti sospiri con sussulto, somiglianti a singhiozzo.

Tristezza, Sensi instupiditi nel dolore: Braccia pendenti, le palme verso terra appoggiate al corpo, capo pendente.

V

Valore, Franchezza: Voce grave e sonora.

Vanità, Leggerezza, Inconsideratezza: Parlare precipitato; camminare con passo divaricato; dimenìo continuo del capo.

Vanità, Stoltezza, Insolenza: Voce acuta e stridula.

Vergogna: Guatar timidamente e di soppiatto. Capo conficcato nel petto, collo irrigidito, evitando chi cerchi fissar negli occhi. V. Avvilimento.

Vergogna ingenua: Movimenti imbarazzanti, corpo immobile a sghimbescio, e guardatura bassa e obliqua.

ATTEGGIAMENTI IN GENERE

APPENDICE

A

Abbarbagliamento: Volger la testa a un tratto, chiudendo le palpebre.

Abbindolare: Girar i due indici in cerchio.

Accoppiamento (Indizio d'): Unire i due indici distesi, piegate di sotto le altre dita.

Accusare un tale di scaltrezza, o maligna intenzione: Allargar l'occhio coll'indice sotto la palpebra inferiore, mentre si chiude l'altro; e ciò in concorso coi muscoli della bocca.

Acquietatevi, Lasciatemi dire: Alzar il braccio e distendendolo, abbassarlo alquanto colla mano aperta verso terra.

Acutezza di mente: L'indice appuntato dritto al mezzo della fronte.

Affermativa, Si: Chinare il capo.

Affermativa sovrabbondante: Alzar il capo, sporgendo le labbra quasi soffiando.

Ah!, Me ne duole, Peccato!: Apri con forza la bocca chiusa, staccando la lingua dal palato.

Approvazione, Bravo!, Bene!: Picchiar palma con palma.

Approvazione, o conferma: Alzar il capo, poi altrettanto, e più, abbassarlo. V. Affermativa.

Arrestare: Opporre il braccio steso, e la mano aperta alla persona, o alla cosa.

Ascoltar curioso: Capo chinato lateralmente verso un rumore o suono udito.

Assalire, Intenzione, o minaccia d'assalire: Braccia innalzate, co' pugni stretti.

Asseveranza, Attestazione: Portare la destra aperta sul petto, chinando alquanto la testa e il guardo.

Asseveranza sdegnosa, p. e.: Ve l'ho da dir cantando?: Ambe le braccia abbassate, mezzo distese, tronco piegato, scuotere più volte le mani in su in giù, come pure le spalle.

Aver ricevuto percosse: Stropicciarsi colle mani il dorso.

Avverato presagio: Percuotere con mano aperta la coscia, e staccarla.

Avversione: Contrapporre le punte degl'indici.

Avvertenza astuta o maligna: Chiudere furbescamente un occhio guardando colui cui si dirige il cenno.

Avvertire l'amico a non fidarsi: Allargar l'occhio coll'indice sotto la palpebra inferiore, mentre si chiude l'altro, e ciò in concorso coi muscoli della bocca. Un braccio abbassato e nascosto indietro accennando coll'indice la negativa.

Avvertimento: Tirare altrui pel vestito.

Avvertimento allusivo a detto o fatto: Tentar col gomito ascosamente. V. Avviso.

Avviso. Insulto, È spia: Accostare alla bocca la mano serrata a tromba. Picchiare con mano aperta leggermente sulla spalla.

B

Bassezza simile!, Oibò! Oh! vi pare: Un'occhiata a quello che vi parla, e tosto volger l'occhio altrove, o abbassarlo, sporgendo quanto più le labbra in fuori in forma rotonda.

Basta, Non più: Allungar il destro braccio, e opporre a chi parla la mano aperta colle dita in su.

Beone: Occhio piccino e ghiotto, fiso senza oggetto, palpebre sovente chiuse.

Bere, Trincare: Alzar la mano destra chiusa, e appressare il pollice aperto alla bocca.

Bravo! Bene!: Picchiar le palme.

Buono, Saporito!: Staccar le labbra combaciate, e sciogliere ad un tempo la lingua fissa al palato, suono e gesto parlanti.

C

Cercare un nome, una reminiscenza: Braccio proteso, far moto di picchiar coll'indice verso terra.

Che posso io farvi?: Braccia mezzo protese e allargate, mani semiaperte colle palme all'insù, e bocca pure mezzo aperta.

Che caso! Che spettacolo!: Protender alquanto le braccia parallele, e squassar replicatamente le braccia aperte.

Che puzza!: Ritirar a un tratto addietro il tronco, e più il capo, rivolgendolo, e arricciando il naso, cuoprirlo con la mano.

Che vale?, Che m'importa?: Gomito piegato mano semiaperta, cacciar il gomito dietro il fianco, poi spinger la mano avanti alzando il gomito, a guisa di gettar via qualche cosa.

Commiato scherzoso, o ironico: Accostare le punte delle mani distese alla bocca, baciarle staccandole, e allargare le braccia abbassando riverente il capo.

Compiacersi della propria scaltrezza: Camminar lieve, sorridente.

Concedo, Transeat, Alla buon'ora, Là: Alzar il gomito destro, e più la mano semiaperta, e stender poi il gomito voltando e stendendo la mano.

Concessione: Rovesciare, avendo il braccio proteso, la mano mezzo aperta.

Confusione, precipitazione: Colle mani mezzo aperte segnare una ruota sopra l'altra.

Così va bene: Aprire la bocca in tondo, e lentamente richiuderla, inchinando un po' il capo.

D

Dio, ti ringrazio!: Congiunger le mani a preghiera alzando le braccia.

Disgusto del palato: Stendersi delle labbra ed alzarsi unite.

Disposizione a ghermire: Braccia protese innanzi colle mani aperte e dita adunche.

Dolor fisico del capo: Mano aperta che copre la fronte.

Domanda, Generico atteggiamento di domandare: Mano, o mani dritte, più o meno aperte, più o meno avanzate, più o meno alte, proporzionate al soggetto, al carattere, ed ai gradi d'interesse, di fervore, di curiosità, d'importanza.

E

Ebbrezza: Tronco piegato innanzi, rannicchiamento di tutta la persona.

Eccellentemente: Alzar la destra col pollice, e l'indice uniti nelle punte, e le altre dita stese.

Eccolo, chiedetene a lui: Tendere verso alcuno il braccio con mano aperta.

Elemosinare, Chieder l'elemosina: Braccia protese, mano mezzo aperta.

È un nulla, Non lo stimo un zero, Bel mobile!: Un calcio in terra strisciando la punta del piede: o lanciar il pugno allargando la mano; o aprire le labbra con un soffio a guisa di chi fuma.

È chiaro, E' patente, E' evidente: Col rovescio della destra picchiar sulla palma sinistra aperta.

È meglio ch'io taccia: Portar la mano aperta sulla bocca.

F

Facciamo la pace: Tentarsi coi gomiti, come fanno gl'innamorati, calmata la collera.

Fammi la barba: Strisciar due volte colle quattro dita della destra, al rovescio, dall'occhio destro al mento.

G

Grazia che non era sperabile: Baciar la propria mano dritta e rovescia.

H

Ho fame: Battere la mano aperta sul fianco dal lato del pollice.

I

Ignoranza: Parlar ardito, veemente confuso.

Ignoranza della cosa domandata: Avvallar il capo nelle spalle.

Il cervello gli frulla: La palma aperta verso la fronte, e voltarla da un lato con le dita dritte in tondo.

Impor fine, Dir basta: Tender il braccio destro colla mano aperta rivolta a terra.

Incontro dell'amico inatteso: Destro piede avanzato, braccia molto protese con mani aperte, il pollice di sopra, petto e capo indietro per meglio slanciarsi ad abbracciar l'amico.

Indicar un bigotto, un bacchettone: Formar il collo torto con guardatura losca, e braccia incrociate sul petto.

Indicare chi non si degna guardare: Alzar la mano chiusa alla spalla, e accennar di dietro col pollice rovescio.

Indicazione di persona, o cosa: Volger non solo l'indice, ma il viso alzato e gli occhi all'oggetto.

Insidia, Insidiosa intenzione: Camminare sulle punte de' piedi, ma stando tutto il corpo in azione.

Interessamento curioso: Appoggiar le mani alle ginocchia piegate, sì ritto che seduto.

Intimazione del silenzio così ad altri, come a sè stesso: L'indice portato sulle labbra chiuse.

Invito al bambino: Gambe divaricate, corpo piegato innanzi, braccia allungate con mani aperte, le palme al di sopra.

Invito a venire, ad inoltrarsi: Il braccio proteso; ritirar a sè la palma mezzo aperta, sia al di sopra, come all'ingiù.

Invocazione disperata: Capo gettato indietro, mani strette sottoposte al mento con le dita fortemente incrocicchiate.

L

La cosa sta così: Appuntar l'indice sul ciglio e staccarlo.

L'avete udito? Che ve ne sembra?: Guardarsi in più persone vicendevolmente. « Guatar l'un l'altro come al ver si guata ».

L'ho detto io. Il cuor me lo diceva: Percuotere col pugno destro la sinistra aperta.

Lo prometto. In coscienza è così: Premer il petto con la destra aperta, chinando un poco il capo.

Lo sentite? Avete capito?: Posto fra due, si volge ad uno segnando quello che ha parlato.

M

Mangiare: Presentare alla bocca le cinque dita unite in tondo.

Me la pagherai: Mordersi la punta dell'indice.

Mi dolgono i denti: Premere con mano aperta la bocca, e tenervela.

Minaccia, Me ne renderai conto, ne pagherai il fio: Alzar la destra chiusa a pugno, e coll'indice dritto accanto all'occhio in poca distanza.

Minaccia, Parlar con gran calore minaccioso: Petto a petto, faccia a faccia, in breve distanza, agitando di continuo fortemente l'indice della destra e stretta la sinistra; anche per isfogo se la minaccia riguarda un terzo.

Minaccia sdegnosa, Giuramento di vendetta: Mordersi l'indice alla seconda falange con mano aperta e le dita unite.

Minaccia, Sfida: Picchiar altrui forte sulla spalla.

Mirar assai lungi: Impicciolir gli occhi, e far solecchio con la mano.

Misurare a palmi: Attaccar le due spanne.

Misurare a dita: Congiunger le dita delle mani.

Molto tempo addietro: Alzar il braccio sopra la spalla, e segnar di dietro colla mano.

Mostrare un piano: Congiungere le mani arrovesciate colle dita unite.

N

Negativa: Coll'indice destro disteso segnare ripetutamente una linea parallela da dritta a manca.

Negativa, Rifiuto: Agitar il braccio da un lato a mano aperta.

Negativa disprezzante, Noncuranza: Stringersi nelle spalle: affrettato, e replicato l'atto, l'espressione si fa maggiore.

Negativa assoluta: Dimenare il capo, e staccare replicatamente la lingua dal palato, e dai denti superiori, formando un suono ch'equivale al no.

Non mi degno di rispondere: Volger il capo a guardare uno in viso, quindi portargli lo sguardo fin sui piedi, e rivolgergli poi a un tratto le spalle.

Non ha cervello: Con tutte le dita unite, picchiar nel mezzo della fronte.

Non c'è male, Mediocremente: Disgiunger con forza le labbra due volte, pronunziando quasi la lettera: P.

Non so che dire, Non so che farci: Staccare le mani e le braccia comunque unite, allargar alquanto le braccia mezzo piegate, poi rimetterle nella prima attitudine.

Non so nulla: Mano destra aperta alzata fino quasi alla spalla rivolta la palma al dinanzi, ed alquanto rivolgendo il capo da chi domanda.

Non è per voi, Non siete degno: Pulire altrui la bocca col fazzoletto.

Non aver bisogno: Colle punte delle dita unite picchiare sulla scarsella, facendo suonar danari.

Non me ne cale un zero: Formato il pugno, strisciar coll'ugna del pollice, sporgente, sotto i denti superiori, e abbassar il pugno.

Non voglio saperne, È inutile: Con braccio mezzo piegato, e mano aperta agitar l'aria di qua e di là.

Notar d'ignoranza, Dir: asino: Far d'ambe le mani ventaglio dietro all'orecchie.

Nullità, Niun valore: Un soffio pel lungo della mano aperta.

Numerazione, Numerare: Mostrar le dita.

O

Oh! la sarebbe bella!: Portar le braccia conserte all'alto del petto, e squassar a destra e a sinistra il tronco più volte e il capo.

Ora intendo: Aprir aspirando a un tratto la bocca, e lentamente richiuderla.

P

Passatempo, Spensieratezza: Braccia arrovesciate sul dorso, ma con una mano nell'altra, giocolando colle dita.

Piacesse a Dio!: Tender al cielo ambe le braccia, e congiunger poi le mani.

Preghiera, Invocazione: Mani alzate, più o meno, a misura dei gradi del fervore.

Preghiera, Questua: Mani congiunte in cortesia.

Preghiera fervida: Braccia alzate al cielo con mani strettamente congiunte.

Proibizione di parlare, di proseguire: Chiudere altrui la bocca colla mano aperta.

Promessa, Conferma, Pace, Amicizia: Porgere, stringere la destra.

Proposto fermo: V. Fermezza.

Q

Quanto è cattivo! Che orrore! e simili: Coll'occhio indicare persona, squassar in altro lato l'opposta mano aperta, e accompagnar l'atto coll'espressione del viso.

Quiete indifferente: Mani appoggiate al seno l'una nell'altra, ovvero l'una sopra l'altra.

R

Ricerca di cose minute: Sbirciare ad occhi socchiusi.

Ricerca d'una reminiscenza: Labbro superiore soprapposto all'inferiore, cogli occhi che si fissano in alto. Alzar un po' il capo colla mano all'angolo del ciglio.

Ricerca d'idee, Violentar la memoria: Grattarsi lievemente la fronte.

Ricerca d'un nome obbliato, d'una reminiscenza: Forte stropiccio del pollice col medio, talchè questo battendo sulla palma, suoni come nacchera, e ciò si ripete più fiate.

Ridersi della minaccia, Farsi beffe: Pollice appoggiato al naso, colla spanna in alto.

Ringraziamento derisorio, dispettoso: Riverenza affettata, esagerata, e pronto ritorno alla primitiva posizione.

Rinuncia, Dichiararsi esente: Stropicciarsi più volte le mani.

Riverenza: Strisciar il destro piede avanzato, ritirandolo.

S

Saluto: Levare il cappello, chinare il capo.

Saluto, Salutare: Chinare il capo, o stendere la mano curva con moto ripetuto.

Saluto confidenziale: Baciar le punte delle dita della destra aperta, ed allungarla verso un tale.

Sarà, ma io nol credo: Alzar le spalle, asconder le labbra, girar in basso gli occhi e il capo, fissandosi in altra parte.

Schifo, Ribrezzo: Torcer lo sguardo e 'l capo da un oggetto spiacevole.

Schivare il bacio della destra: Ritirarla alquanto alzandola.

Sdegnare il bacio della mano: Ritirarla in fretta portandola fino alla sinistra spalla.

Segno del metter gli occhiali: Accavallare al naso il medio e l'indice curvi.

Sentir fetore: Contrarre a un tratto i muscoli del mento e le labbra, ed arricciare il naso.

Serietà, Quiete dell'animo: Piedi dritti, staccati alquanto, capo e corpo a piombo.

Serietà, Civile educazione: Riso alquanto moderato.

Serietà rustica: Ambe le mani imbisacciate nelle scarselle.

Significar danari: Stropiccio lieve del pollice coll'indice.

Silenzio: Far dell'indice sbarra alla bocca.

Soddisfazione d'animo, Disimbarazzo, Forte lusinga, Intento ottenuto: Ripassar in fretta per ogni verso una mano sul capo.

Sonno (aver), Svegliarsi: Stropicciarsi gli occhi coi nodi dell'indice.

Sonnolenza: Stirar le braccia in varie parti torcere il capo e il collo sbadigliando.

Squisitezza: Toccare col pollice e l'indice congiunti, il mezzo della fronte, e mano aperta.

Sta in bilancia, Poco differisce: Mani appajate aperte, parallele, poco disgiunte, colle palme all'ingiù, alzarle e abbassarle vicendevolmente.

Stordimento, Fastidio di strilli, od altro: Turarsi a un tratto con ambe le mani le orecchie.

Supplica divota. Umilissimo sentimento: Mani giunte prementi il petto, il collo, il mento.

Svaporare, svanire: Aprir a un tratto tutte le dita unite, alzando la mano.

T

Taccia d'avarizia: Ritirare il braccio disteso chiudendo forte il pugno fin che questo tocchi il petto.

U

Un tantino: Segnar col pollice alla prima falange dell'indice.

Un recipiente, Un concavo: Congiungere le due palme ai lati esterni colle dita unite e curve.

Un tetto: Congiunger alle punte le dita delle mani unite.

Unione di persone, o di cose: Abbinare rovesci gl'indici delle mani chiuse.

Unione, Accordo: Mani spalancate, dita unite, combaciare i due mignoli.

V

Vanto di coraggio, Provoca all'avversario: Eriger il tronco, ritrar le spalle, sporger il petto, chiudendo i pugni.

Vanto di soprastare: Soprapporre la palma destra all'indice dritto in su della sinistra.

V'è tempo!: Stender il braccio aprendo la mano socchiusa.

Veh come sudo!: Stropicciarsi con la mano aperta la fronte, poi scuoterla verso terra.

Vieni qui, Accostati: Moto dell'indice uncinato.

Z

Zampillo: Unire diritte le cinque dita della destra, poi allargarle a un tratto alzando la mano.

I Film

IL BANDITO DELLA CASBAH
(PEPÉ LE MOKO)

Origine: francese - *Casa di produzione*: Paris-Film - *Produttore*: Hakim - *Regista*: Julien Duvivier - *Direttore di produzione*: Gargour - *Soggetto*: tratto dal romanzo del detective d'Ashelbé - *Dialoghi*: Henri Jeanson - *Scenegiatura*: Duvivier - *Aiuto regista*: Robert Vernay - *Operatore*: Kruger, Marc Frossard - *Fonico*: Archainbaud - *Musica*: Vincent Scotto, Mohamed Yguer Cuchen - *Scenografo*: Krauss - *Montaggio*: Marguerite Beauge - *Metraggio*: 2700 - *Interpreti*: Jean Gabin, Mireille Balin, Gabriel Gabrio, Lucas Gridoux, Saturnin Fabre, Line Nord, Charpin, Dalio, Gilbert Gil, Frehel, Bergeron - *Casa di doppiato*: Palatino, Roma - *Direttore per la versione italiana*: A. Baroni - *Distribuzione*: Colosseum.

IL SOGGETTO E LA REGÌA

La Francia, la Francia tutta intera, fisicamente e moralmente, l'essenza stessa della Francia attuale è stata ripresa in maniera immancabile dalla piccola macchina cinematografica di Julien Duvivier nel film *Il Bandito della Casbah*, ovvero *Pepé le Moko*. Non ci si poteva aspettare mai, nei giorni che viviamo, una tale realizzazione completa e onniscente, volutamente sopraffina e malsana, quale è la Francia di Duvivier. E sono francesi di Duvivier i galeotti scampati alla legge, i beduini mancati, i russi decrepiti, gli algerini mantenuti, i polacchi degeneri, gli zingari marciti nei tuguri senza più scampo o vagabondaggio, i generali fuggiti, i mercanti reietti, gli industriali inventariati dalla sorte, gli assassini fra loro, i ladri per posa o per ricatto: tutti francesi per opera di Julien Duvivier.

La decadenza, il mancamento spirituale, la prolissa manutenzione della Francia attraverso opere illusorie o storiche perfino, la Francia dell'Ottocento insomma tale quale la Francia del 1938 o 1939 è quella, finalmente, la stessa, nè più nè meno, quale l'ha voluta ritrarre, forse aspirando a farne apologia od epopea, Julien Duvivier.

La Francia visiva, tutta visiva, da occhio con un barlume di mente, da canocchiale con un sintomo di filosofia, da microscopio e telescopio con un'apparenza di verità lugubre e malnata, la Francia insomma palese, senza arbitrî di sorta, ma con fantasia perfino, la Francia al di fuori, perchè di dentro non esiste più, la convenzione, la rettorica, la accademia di Francia, ecco, sono state rese magistralmente da quel « mago », come dicono le appendici pubblicitarie, che è Julien Duvivier.

Ma la macchina è nelle mani del regista tutta intera, senza sottintesi; regista e macchina, visuale e panoramica, scorcio e particolarità son tutte doti nelle mani attive e illecite quasi del regista francese, di Duvivier, sino allo scrupolo e oltre magari: la Francia didascalica e borghese e aristocratica, liberale e democratica, av-

venturosa e mercimoniosa, melliflua e tremendamente perduta, la Francia di Parigi, s'intende, tutta occupata non da uomini e donne, ma piuttosto da figure e da tipi, da strutture e da riquadri umani, apparenza la strada, apparenza la tazza, apparenza la passione, apparenze lo strazio e il conto, apparenze e soltanto apparenze la storia e la ricerca della verità, ecco tutto ciò è stato reso magnificamente da quel regista che aveva di già al suo attivo un altro film, fra gli altri (David Golder), anche *Bandera*. La *Bandera* è l'anticamera del *Bandito della Casbah* spiritualmente e materialmente. E non si tratta stavolta di fantasia soltanto figurata sul pretesto di una trama qualunque; no; anche la trama stavolta è Duvivier e la fantasia grande, resa equivoca, subdola e malfamata è quella stessa dell'artista Duvivier; l'arte stavolta cinematografica serve a qualcosa di diverso e di proibito magari nei soliti temi e nella solita prudenza sistematica. E Duvivier è anche la trama, sicuro, se il regista ha preso a modo di scampolo quel romanzaccio del poliziotto dilettante Ashelbé e l'ha mutato perfino, trasfigurandolo tutto da cima a fondo. Del signor Ashelbé non rimane che il titolo.

Allo stesso modo per Duvivier, divertito ad usura della sua missione artistica o crudelmente avvinazzato dalle sensazioni che ne detrae, la patria è Parigi tanto evocata, donna è la prostituta, il furto è non saper che cosa fare, assassinio è modo di vivere, la città è labirinto, il lusso è l'aspirazione ultima e definitiva della gente, (anche di quella non malnata nè degenere), il cibo è ricatto, il giaciglio è tema di posa e non riposo, la polizia è un mestiere, Iddio s'è fatto carne in Jean Gabin, dèa di ogni cosa, dèa non ancora nata, ma con pelliccia e scafandro femminile da cima a fondo, Mireille Balin. Tanto può l'arte allor che è affidata a buone mani: mezzo, una macchina da presa; fine, forse il successo. Ma la testimonianza assoluta di quanto è stato di sopra detto rimane il film *Il Bandito della Casbah*, seppure qua e là in modi ancora indecisi e refrattari, visibili ad occhio nudo, certa decrepitezza è salvaguardata dal feroce destino e la malavita dalla pietà sensuale e aristocratica. Tutti falliti, sì, ma a ragion veduta dal regista, nelle carni, nelle pieghe dei visi, nelle bocche ultime, negli sguardi estremi, nei tuguri come nei vicolacci, negli ambienti disonorati e amalgamati a furia di mobili imprestati e di monili inventariati per lusinga, nel cielo stesso, anche lui fallito, nel mare, nella nave, nel carcere, nel lume degli ambienti, nella torcia a vento della notte paradossale, nei selci e negli archi, come nella ruberia e nell'assassinio: tutti scusati, dal primo all'ultimo, attraverso quel regista grandioso, tutti in via di redenzione, tutti destinati al paradiso delle Uri o all'ultima banca mondiale, che fa lo stesso, ma la prova c'è stata e è la stessa prova di un'umanità senza senso nè scopo, incapace perfino di fallire.

Comincia infatti la macchina a riprendere le scene con un istinto quasi sensuale e lubrico, la macchina essa stessa diventando a poco vicolaccio e sentiero, sfregi di muro e taglio di pietra, labirinto ottuso di stradicole e di terrazze volte a chissà quale cielo, labirinto persin morale, etico, filosofico, perchè no?, se si pensa alla gente che vive in quell'immane tugurio dannato, fra la spelonca costruita e la tana antica assuefatta ai miraggi mondani. La macchina diventa essa stessa a poco a poco, sotto l'ispirazione del Duvivier, case e uomini, si materia nella trattoria, si fonde con il ritrovo notturno, si

gira e si rigira sempre di più fra meati sordidi e fra alterne vicende, scopre visi e angoli morti, disvela giochi d'azzardo e vecchie megere che cantavano ai bei tempi, dirompe le tegole, sbrana le ripide saltuarie del quartiere, fa allarme d'ogni cosa, il labirinto disvelato e fatto palese; e, dopo, e sotto e sopra c'è niente, o appena il divertimento fatuo e impellente degli attori che si rivedono, del regista e del pubblico. E la melanconia atroce prende tutti, la melanconia stessa di tutto il film intero, la melanconia francese del Duvivier.

È ancora la melanconia a mezz'aria della macchina da presa, la stessa filmistica e visiva, che Duvivier non stempera ma acuisce di volta in volta sino ad arrivare ad una sorta di parossismo ciclopico e maturo, d'un ciclope che ha il grandissimo occhio bacato e le zampe enormi protratte in lungo per gara di natura maestra. Bisogna pensare alle luci del bugigattolo dove tipi accostumati alla valutazione del gioiello tentato di arricchire sempre di più; bisogna pensare ai chiarori crepuscolari di certe viuzze, di certe arterie perse, di taluni meandri raffazzonati quasi fra sè stessi, e ancora ai barlumi della scena della casa, una delle tante, di Pepè le Moko, assieme all'amante zingara; alla scena dei poliziotti che inseguono il bandito, inseguiti essi stessi dal fato misterioso, quasi in tema di divenire banditi essi stessi per paragone o per miraggio; alla scena del covo mondano sulla terrazza senza cielo; alla scena del ritrovo notturno dove Pepè s'ubbriaca per la morte dell'amico o per la visione mancata della donna altissimamente prostituta; alla scena del tugurio della vecchia cantante; alla scena dell'alcova fra Pepè e la Gaby impressionata dalle dicerie che corrono sulla persona del bandito; alla scena del bandito; alla scena della nave dove il cielo è riprodotto appena, quasi fantasmagoria di spettri di luce, alla scena infine della nave ormai di già in cammino, dove nuvole preziose e acque che sembrano profumate colmano il vaso cinematografico. La macchina stessa del film, la statura del film stanno senza via di salvezza mai; quasi sembra che Cristo, Cristo stesso non sia mai nato per redimere nessuno. Aria vuota e zeppa di fiati, atmosfera importantissima in ogni scena cadaverica e leziosa perfino, tumulata quasi per monili e per alambicchi di cose varie e belle, « belle » per consuetudine, imbalsamata perfino, tutto il cielo e tutta la terra, *quel* cielo e *quella* terra destinati a scomparire. Siccome Duvivier ha capito questa eccezionale manifestazione (artista degno dunque e pieno di coraggio), prima che le sue scene scompaiano definitivamente in ogni senso da questa platea mondiale, scopre, tira fuori, mette dentro, insacca ghiribizzi e sollucheri di ombre e di cuscini, di fantasmi di luci e di vesti folcloristiche, di suoni indecenti e di canti viziati, di albe occasionali e di lune recondite, proprio ad affermazione che « *après moi le deluge* »: ecco il senso. La anarchia artistica è la sostanza tutta del film da cima a fondo: nel ragazzo Pietro che, non appena avvisato dallo spione dell'arrivo di sua madre al porto, vi si dirige ed è arrestato, fugge e, ferito gravemente, arriva in tempo a guardare lo spione e a mirarlo con la rivoltella, tanto lo mira tanto non riesce ad ucciderlo che cade di schianto a terra; nella zingara che ama il bandito a caso, per consuetudine di indifferenza atroce; nell'amica stessa di Pietro che sta con quel ragazzo a modo di compagna o guardiana o figlia putativa; nell'assassinio dello spione, accanto all'organetto spropositato, assassinio

voluto perchè non c'era altro da fare nelle costumanze reciproche di quei banditi falliti; nella contemplazione della macchina accesa apposta dinnanzi ai gioielli della Gaby, tutto splendore e niente carne al disotto, carne a vanvera si direbbe; nel materasso altissimo della camera della megera cantatrice, nessuna lana ma piuttosto ornamento in vista di qualche salone antico, ormai troppo desiderato anche lui; nelle manette del bandito; nelle grate della prigione dove il bandito non entra nemmeno, perchè si uccide, e quell'uccisione sembra un delitto ancora sbagliato, un'azione delittuosa perpetrata contro un altro, il sogno stesso mai avverato dell'uomo che avrebbe voluto amando esser ricambiato dalla donna elegante ed evanescente; tutto è anarchia letteraria, artistica e visiva, perchè il film di Duvivier non approda a nulla mai e nemmeno vuole approdare a qualche cosa mai. Nessuno è deciso, nessuna cosa mai è sicura, nessun ambiente nemmeno è certo; sembra che ogni cosa del film, così come è stata ripresa, capiti per caso in quell'ambiente, sia destinata a sparire non si sa ancora dove, qua o là nemmeno, nè su nè giù, ma in qualche luogo strano, non contemplato da nessuna legge e da nessun metodo.

Le strade si inseguono senza posa; ogni uomo è uguale all'altro, se non per distinzioni di costumi o di berretti, ma dentro quelle vesti e sotto quei berretti non v'è cosa certa, non v'è carne nemmeno, ma forse una qualche figurazione bastarda della natura umana. Un satellite tristanzuolo ha la vita di ridere; un altro ha la sua esistenza tutta rattenuta nel giochetto mnemonico e pazzesco del jojo o discobolo spezzato e preso da una parte sola (perfino il giochetto è sbagliato e perduto per sempre); la vecchia megera tiene al collo una medaglietta d'oro della Madonna o qualcosa di simile, ma quando parla bestemmia e quando vive baratta cose illecite, intriga e accetta le remunerazioni delle vendite illegali e si fa salvare appena allora che canta la sua vecchia canzone, ma nemmeno canta che ormai non ha più voce e riprende la sua stessa voce per disco su grammofono e il grammofono è rugginito e blatera note senza senso nè musica; il mercante di gioielli non sa quali pesci pigliare; un altro, un pezzo d'uomo fortissimo e debolissimo assieme, coraggioso a parole e vile d'anima, seppur ne possiede una, compagno della stessa schiatta, non sa vivere nemmeno, prototipo assolutamente di quei personaggi, che quando si ribella soggiace e quando urla si rabbonisce e quando si fa la barba sbaglia il senso e si imbratta a metà. La Gaby non sa chi scegliere se il banchiere grasso e flaccido o il bandito della Casbah e se riesce a ricevere i gioielli, lo fa per posa elegante e se rimane al fianco del banchiere, vi rimane perchè è stata «sbagliata» anche lei dalla notizia falsa dell'ispettore. Pepè le Moko desidera ardentemente la sua Patria, Parigi, Parigi soltanto, perchè da molto tempo vi manca e vi si dirige mancato perfino nella scelta del cammino da prendere; la polizia è, o apatica e tremenda come quella dell'ispettore ad esempio o scrupolosa e subdola come quella dello spione, ma non è presa mai dal concetto di legge, di onestà magari, di consuetudine infine e forse di ribalderia accostumata con i tipi coi quali son costretti a trafficare, ma è casta a parte, tribù ormai perseverante o ossequiente ai feticci, prova di polizia insomma, tentativo quasi di riescire a tenere il bandito ben fermo nelle sue tane, se no, una volta uscito e fuggito, il gioco è finito e non c'è più mestiere che tenga. Nessuno infine nè si odia

nè si ama mai, ma vivacchia nella falsariga delle sue stagioni esaurite, vaga qua e là, bevacchia vino, mangiucchia cibo strano, si getta sui giacigli perchè in quel momento c'è semmai da fare il non far niente, orizzontalmente parlando e non più verticalmente. Ecco.

Tutta questa, intera, è stata l'opera di Duvivier. Si direbbe, fedelmente riprodotta, universalmente interpretata, improrogabilmente effettuata sullo schermo, senza correzioni e senza sbalestraggini: compiuta, fissata, incisa a modo di lapide eterna; titolo più proprio: *I morti che vivono.*

E, sopra tutte le altre, invidiabili, ve ne sono due che farebbero gola a chiunque: la scena del ritorno di Pepè verso il porto e la scena dell'uccisione dello spione snaturato e ridondante. In questi due punti la estetica e la filosofia si fondono assieme in un allarme straordinario e potentissimo. Soli sono tutti e due: il bandito che esiliato ritorna verso la sua patria e lo spione che ha paura di morire. Quei due e la scena che li individua sono stati ripresi a modo di storia addirittura. Il cammino dell'uno è lungo, faticato e splendido, visto da ogni parte, con un susseguirsi di ombre e di luci, di gambe e di braccia, di spalle e di archi, di sagoma e di pertugio ormai seppellito per sempre; la Casbah, una volta partito Pepè, decade in polvere e man mano che quegli procede, con passo frettoloso, cade il vicolo, ribalta la strettoia, s'avventura verso il nulla il sentiero, il sentiero in fantasia diventa porto, e questo acqua e questa mare, mare iroso e da incubo, mare alto e apertissimo, mare che porta a Parigi in un baleno.

Sembra che Pepè degradi lentamente, a modo di visione, dapprima scalpitando e poi venendo giù a precipizio, da un'altezza insolvibile e disastrosa, dal malore va verso la felicità, dalla spelonca verso il regno, dall'ombra verso la luce. E si ferma proprio dove cominciano le scalee che menano a basso, nella città «onesta». Ed ecco che l'albergo dell'ispettore è lugubre più che non la Casbah, le strade piovigginose e stantie, i parapetti subdoli e astemi, i fanali gretti e altezzosi, le carrozze postume sembrano, quasi veicoli da bestie e non da uomini. Il fango della luce è dappertutto, sui tegoli, sulle terrazze illibate, sui balconcini redenti, sui fumaioli per bene, sulle pareti caste; tutto fango è tutta mota. Aria di crepuscolo, anche se fosse mattino, anche se fosse decadente il mare, maledetto, « maledetti » anche il sartiame e i sacchi e le gru. Sembra che la nave debba muoversi per opera di prova e di prova soltanto, per capire essa stessa se è nave o se è veicolo sbagliato da terraferma. E mai luce fu più aureola di perdizione di questa.

Quindi la scena della morte dello spione: ripresa in più volte, avvicinandosi sempre di più la macchina in uno sforzo, sembrava, oltre che tecnico, anche d'occhi e di ciglia. Si sentiva quasi la necessità penosa di tramandare ai posteri una vile figura d'uomo sbalestrato e ingoiato ormai nelle spire convenzionali ed estreme di quei banditi. Lui, lo spione, era un morto di già convenzionale, nulla di più, nulla di meno, un destinato alla morte molto tempo prima assai, quasi dalle fasce, che, lui crescendo, s'era impinguato, foderato di molti tessuti carnosi; poteva esser visibile in lui l'appannatura della barba, peli discontinui e ritrosi quasi ad apparire, e i denti guasti e gli occhi quasi miopi, e la bocca efferata, taglio di consuetudine anche questo. Nè troppo grasso nè troppo magro: una parentesi d'uomo, ecco, straviziato dalla parentela continua con i banditi. Ed ecco la rivoltella di Pie-

tro, cui risponde la smorfia orribile dello spione. Ecco la rivoltella ancora avvicinata. E la smorfia ancora dell'altro. Infine, caduto nelle braccia altrui Pietro, ecco che il compagno afferra, lui, l'arma e la punta contro lo spione. Questi, dibattendosi, apre d'improvviso il bottone dell'organetto che si butta a strepitare. Sembra che partorisca legna, tasti e musiche di contrabbando; è la gola stessa dello spione ucciso. Di lui, morto, non rimangono che l'organetto strepitoso e infame, il suono della sua morte spaventata, il rumore della macchina da presa, lo squillo finale e stentoreo, rauco e imbarazzato, delle trombe di un giudizio mancato. Tutto il film o ha una tal sorta di suono di legno e d'ossa, oppure del fiato macabro, prolisso e disumano della megera cantatrice, che, invecchiata, possiede appena il ricordo della sua voce e la nostalgia magari della sua giovinezza mancata.

È tutto un mondo che suona per legni o fiata per ricordi.

Si potrebbe fare un appunto a Duvivier, un appunto solo e di un genere stilistico e artistico assieme, seppur si può esser convinti di chiedergli troppo dopo tanta fatica maestosa e tenera, sublime e liquida. Tutti sarebbero buoni a trovar pecche, quali il pelo nell'uovo o la festuca nell'occhio del vicino, specialmente coloro che non si sentono capaci di partecipare all'azione o di esser presi pei capelli dalla fantasmagorica visione semplice e trista. Ma non si vuole fare adesso la parte del diavolo, visto che la tentazione sarebbe caduta nel nulla, tutto fatto e stabilito ormai, firmato e sottoscritto. Ma forse si potrebbe, a modo di incidenza, osservare che si sarebbe arrivati al capolavoro se, prendendo spunto da quel ritorno di Pepè le Moko tutto strada e mare, acqua e selce, arco e onda, magari e ancora da quella morte dello spione tutta voce e legno, suono e raggiro, gola e stentoreo frastuono, terraterra ed apocalisse quasi, così, allo stesso modo, Pepè le Moko avesse visto Parigi in quelle sue spelonche, Rue de Montparnasse in un vicolo, l'Opéra in una chiesa, i boulevards sul selciato sconnesso e vituperevole, Nôtre Dame nella casa della megera. E ancora, visto che per lui la patria, ovvero Parigi, altro non è se non nome di strade, di piazze, di negozi e di viali, di chiese e di teatri, di tabarin e di ritrovi mondani, null'altro nella sua fantasia, cosa fisica insomma, ricordo materiale, disposizione di nazione a guisa di selci o di pareti, ecco lui stesso, soffocato da quel peso perenne, accecato da quella visione continua e tremenda, martoriato (seppur si può parlare di martirio) dall'incubo stesso di quel trapasso fatale, lui toccasse cose parigine trasformandole man mano, una brocca sudicia un bicchiere o coppa di Sevre, e il vino in champagne, e la carne di Gaby nella fattura stessa di una diva encomiata e ricchissima, la sua tana in salone e il ritratto della zingara in quadro d'autore, e lo straccio in tenda, e l'assassinio in trionfo e la ruberia in apogeo. Tutto falso e tutto vero, tutto oggettivo e tutto soggettivo, tutto fuori e tutto dentro. La trasumanazione visibile insomma delle materie bislacche, sudicie, impervie, losche e tiranne in oggetti veri, belli, puliti, schietti, pazienti e teneri. Come pure, un tipo diventando uomo e un figura donna, caduta la benda dagli occhi, lo scalpore si trasformasse in rassegnazione o l'equivoco magari in violenza. Ma si sa di richieder troppo, davvero; questa fantasia sarebbe stata di marca prettamente mediterranea, italiana per giunta, fascista in ultimo (perchè no?) suasa alla vita vera e alla certezza indiscutibile delle

passioni, delle cose e degli uomini. Ma se una tal fantasia mediterranea non si può vedere ancora in Italia e se è certo che addiverrà prestissimo in esperienza enorme, è anche vero che la Francia è Francia e Duvivier è Duvivier; o meglio, la grande situazione del regista è stata quella di creare non il martirio, di non portare a qualche conclusione la faccenda, di non stabilire nè le cose nè le figure, nè, insomma, far valere in ogni dove la violenza del dramma e la efferata stravaganza di quei relitti umani. La violenza di Duvivier è stata quella di non far violenza, la passione sua quella di non far diventar passione nulla nè amore nè odio nè parentela nè sangue nè anima nè nulla: la Francia che vive è quella che non è e il dramma stesso comincerebbe allora che, una volta riuscito a fuggire, Pepè le Moko arrivasse in Francia e la vedesse e la valutasse, per rifarsi una vita e un cammino.

Cose, queste due, rifarsi la vita e il cammino, assolutamente dubbiose se non proprio assurde nel tema stesso e nelle conseguenze sviluppate dal Duvivier: la conseguenza, cioè, nessuna.

Così che si potrebbe affermare infine che *Il Bandito della Casbah* è un film per il quale, esauriti i personaggi, *quelli* e finite le materie, si potrebbe pensare a vivere veramente rifacendoci daccapo. Insegnamento, questo, che nessuno ha voluto vedere e forse nemmeno Duvivier ha voluto contemplare. (*m. g.*).

La scenotecnica

Il paragone potrà sembrare a prima vista non appropriato, o per lo meno strano; non sapremmo tuttavia rinunciare a rilevare l'analogia evidente tra la fotografia del *Bandito della Casbah* e quella di *Mademoiselle Docteur*. Kruger e Marc Frossard sono certamente inferiori a Schüfftan, quanto ad esperienza tecnica, e certe composizioni nitide in *Mademoiselle Docteur* si ritrovano qui velate, ed a volte indecise, per evidente difficoltà pratica, da parte dell'operatore, di concretare in immagini, in tonalità definite, in rapporti precisi di bianco e di nero, ciò che lo spirito gli suggerisce. La singolarità dell'analogia è appunto in questo spirito che è alla radice dei due film, e che ha in sè una tale forza da trascendere la vicenda nei due casi, e conferire uno stesso stile alle due figurazioni, a meno di un fattore puramente casuale e contingente, dovuto, come si è detto, più alla maggiore o minore esperienza degli operatori, che alle specifiche esigenze formali della vicenda. Questa dittatura dello spirito nell'ultima produzione francese, ci sembra meriti la massima attenzione. Poichè il costante ripetersi di certi motivi figurativi, la fedeltà continua a certo gusto per cui, ad esempio, il quadro ha sempre un tono un po' scuro, le figure mantengono il volto in ombra, i toni chiari sono sempre lontani dal centro d'attenzione del fotogramma, con la precisa funzione di sottolineare un contrasto drammatico tra la figura e l'ambiente, e più ancora fra la vicenda e le cose che loro malgrado sono trascinate al dramma, esprime una generica unità di stile, più ancora che di concezione. Si può dunque desumere anche da questo, che il cinema francese ha trovato la sua inconfondibile atmosfera. Di dove questa atmosfera tragga la sua origine, non sapremmo dire. Si potrebbe, sempre parlando della fotografia, invocare l'espressionismo tedesco, da Wiene a Galeen, e cercare una derivazione di certe precise figurazioni, nel mistero un po' torbido di talune composizioni tenebrose influenzate

dal calligarismo, e dallo studio morboso di deformazioni psicologiche più o meno freudiane. Ma l'espressionismo pretendeva di risolvere un pathos deformato, inducendolo da motivi esteriori, mentre qui avviene perfettamente il contrario, poichè la deformazione è all'esterno, mentre le psicologie sono limpide, semplici, umane. Il fenomeno non ha dunque precedenti cinematografici. Non ne ha nemmeno in quell'impressionismo a cui, prima di giungere a Murnau e Dupont, mancava il solido sostegno del contenuto, o in quelle varie e sorpassate correnti d'avanguardia, alle quali si è formato forse ogni realizzatore dell'attuale cinema francese.

Si tratta di una cosa nuova, elemento imponderabile, ma prevalente, che non appartiene al singolo, ma allo spirito francese, alla sua sensibilità spesso morbosa, sempre intelligente, alla sua coscienza travagliata dal dubbio politico, e corrotta dall'inesorabile decadere della razza.

Per questo abbiamo ritenuto, in questa critica, di risparmiarci un'analisi sull'uso dei filtri o sulla disposizione delle sorgenti luminose: perchè siamo convinti che ancora una volta, e decisamente, forse definitivamente, l'operatore di questo nuovo prodotto dell'industria cinematografica francese abbia dosato i suoi effetti non solo in rapporto alle intrinseche esigenze del dramma, ma attingendo a motivi psicologici di carattere nazionale, ed obbedendo inconsapevole a questi motivi. Dobbiamo precisare che la fotografia della *Bandera,* così oggettiva, chiara e virile, è più vicina al nostro gusto ed al nostro temperamento, di quanto non lo siano tutte le raffinate involuzioni del *Bandito della Casbah?* Lo stimiamo superfluo. Come stimiamo superfluo riconoscere che in questo senso (e non per tutto il film: vedi ad es. la scena d'inizio e quella nel locale arabo) *La Bandera* ha costituito un'eccezione, e che d'altra parte le stesse involuzioni fotografiche di questo *Bandito della Casbah,* come quelle di *Mademoiselle Docteur,* sono una prova di sincerità artistica. Mentre appunto per questa sincerità, nell'attuale incerto clima francese, la produzione cinematografica ha saputo trovare la sua strada, oggi, sul piano dell'arte. (*r. m.*)

La scenografia

Tartarin sbarcò ad Algeri per cacciare il Leone, e trovò un povero bestione cieco, incimurrito, spelacchiato, pieno di zecche e di guiduleschi, con una ciotola fra le mascelle sdentate, sporta al frettoloso buon cuore dei passanti. Allora il bollente Meridionale strappò l'infame recipiente dalle fauci bavose ed umiliate con victorughiano sdegno e chiese al decaduto felino un ruggito.

Con *Il bandito della Casbah* il romanticismo borghese della Terza Repubblica chiede alla moderna e europizzata Algeri un ultimo fremito, ancora una storia di passione e di sangue!

E se lo va a cercare nel piccolo triangolo d'Oriente che guarda abbarbicato sul cocuzzolo della collina, salire poco a poco a sommergerlo la banalità uniforme de la città moderna: la Casbah.

Una scenografia fantasiosa e sapiente ci porta in una Casbah come la immaginiamo e com'è solo per chi la guarda con occhi che sognano: un'ammonticchiarsi tumultuoso e caotico di casupole sudice e lebbrose, un dedalo di scale, di cordonate, di vicoli, un intrecciarsi sinuoso di passaggi, di portichetti e di anditi misteriosi, su cui si affacciano finestrelle dalle griglie panciute come maschere da scherma, e sporgono balconi, verande primitive e mu-

sciarahiè traforate, che riducono il cielo sul nostro capo a la lunghezza d'un nastro tortuoso. Da i portoncini borchiati di rame, occhieggiano gli spioncini curiosi, e le botteghe esigue sembrano voler arrestare i clienti con le loro mercanzie che invadono le viuzze soffocate.

Con evidenza pittoresca ed aneddotica ci mostra il mutevole volto e quasi l'anima cangiante del quartiere indigeno, in ogni ora: indaffarata, pettegola e bonacciona al mattino: morta nell'implacabile silenzio delle sieste d'Oriente, nel meriggio; a sera, quando rievoca la suburra ed offre ai marinai d'ogni paese i suoi grappoli di femmine brutalmente truccate, e multicolori su le soglie illuminate violentemente dei bordelli, o sotto le arcate d'ombra dei « patios » accoglienti ed oscuri.

Ma è il volto sinistro della Casbah la notte, quello che ci affascina maggiormente, col suo silenzio, in cui frusciano passi furtivi, e per le mani rosse stampigliate sui muri per preservare le case dal malocchio, che sembrano segnare la fuga titubante d'un assassino.

I fanali rari rischiarano appena e lasciano grondare sul selciato sconnesso pozzanghere di luce giallastra, quasi per rendere più fitta la tenebra circostante.

Ma non è in fondo che un brivido sotto spirito, una minaccia che l'Agenzia Cook tiene sospesa con gravi sacrifici finanziari nel capo dei turisti assetati di emozioni.

Ma perchè d'altra parte fare un torto al film di permetterci di continuare a credere in questo Oriente di sogno? In fondo noi tutti lo vorremmo così. Il pubblico segue volentieri la guida e ode il megafono che gli parla con la voce di Pierre Loti e di Dekobra. E non incontra personaggi altrettanto graditi e romantici, anche se un po' retorici e stereotipati, che si adattano a quell'ambiente come pietre al cartone?

Pepè le Moko non è in fondo il bandito Ernani che lascia il suo nido inaccessibile ed inviolato fra le rocce de la Sierra per presentarsi inerme ed eroico al Castello del vecchio Sieva, ove la doña Sol l'attende? Si è pensato è vero di sostituire per motivi di evidente opportunità il corno fatale, che con i suoi squilli dovrà dare il segnale al proscritto di pugnalarsi, con una più moderna, e meno allusiva sirena, ma la situazione è simile. Con tutto ciò, e forse anche un po' per questo, il dramma prende e commuove, la scenografia è armoniosa e di buon gusto, e l'atmosfera che occorre è perfettamente ed evidentemente resa.

(*v. n. n.*)

Il montaggio

Il montaggio del *Bandito della Casbah*, in linea di massima non presenta molto interesse. La struttura prevalentemente episodica della sceneggiatura, costringe l'immagine a frequenti passaggi in dissolvenza (tipica a questo proposito la sequenza d'inizio), ed all'innesto di numerosi « ponti ». L'economia generale del film ne risente fortemente ed il succedersi delle sequenze procede frammentario, a scatti, come se il dramma traesse il suo movimento dinamico da un'invisibile croce di Malta. Duvivier non sa fare gli attacchi.

È questa una constatazione che trova conferma numerose volte nel film, ed in particolare nei vis-à-vis ripresi in controcampo invece che con angolazioni corrispondenti. In compenso si vuol dare in questo *Bandito della Casbah* un'importanza, certo superiore alla materia trattata, al montaggio ideologico, che rivela un Duvivier che non conoscevamo attraverso le sue precedenti opere. Princi-

palmente per questo motivo, il film che avrebbe potuto risultare un « giallo » del tipo più deteriore, anche per la sceneggiatura ed il montaggio si eleva su di un piano di nobiltà d'intenti, perfettamente espressa nella composizione dei pezzi. Non mancano naturalmente i ricorsi, e, per citare un solo caso, le angolazioni dall'alto nella descrizione della Casbah, sono strettissime parenti di quell'a-piombo della *Bandera* quando il protagonista (lo stesso Jean Gabin) fugge dopo il delitto.

Dall'insieme, vivace, come si è detto, ma normale (anche nelle frequenti sgrammaticature degli attacchi), quattro scene emergono, costituendo altrettanti punti salienti del dramma: l'uccisione del traditore, l'effetto sensuale del contatto fisico quando il bandito allaccia alla donna il braccialetto, la vecchia che canta accompagnando all'unisono la voce del grammofono; l'urlo della sirena che copre il grido del bandito nel finale. In questi ultimi tre punti non si può dire che vi sia molto di cinematografico. La sovrapposizione sonora delle voci nell'episodio della cantante è certo una cosa nuova ed interessantissima, ma non s'innesta nell'intero dramma con una funzione precisa: è la « pennellata » di cui il pittore si compiace... E se ne compiace tanto che l'inquadratura è interminabile. Il che vuol dire che in quel punto la trovata è così sentita da Duvivier « fuori » dello schermo, da fargli dimenticare che da Méliès in giù, si usa far del cinema con forbici ed acetone.

Psicologicamente forte è l'arresto sul mezzo primo piano della donna nella scena del braccialetto, mentre l'urlo della sirena nel finale è l'ultimo pezzo di bravura, che però rasenta troppo l'effettaccio.

A nostro avviso il film avrebbe guadagnato a terminare prima, quando cioè il bandito che sta per riunirsi alla donna viene arrestato. Il seguito è una reiterazione di questo tema, e non vediamo quanto fosse opportuno far morire Pepè attaccato alle sbarre come un qualunque piccolo apache.

Tutto ciò può essere sembrato al regista sentimento, e non è che falso romanticismo, anche se, forse inconsciamente, riconduce la vicenda (ovvero il soggetto del film tratto da d'Ashelbè) alle sue esatte proporzioni di romanzo a dispense.

La scena dell'uccisione del traditore è invece sbalorditiva. Sbalorditiva è la parola esatta: un « pezzo » da far saltare sulle poltrone gli spettatori, per la meccanica sicura e perfetta, e per l'intensità inconsueta della suggestione. E cinema al mille per mille. Abbiamo voluto renderci conto di come fosse composto il meccanismo straordinario di questa suggestione, e ne abbiamo pazientemente scomposto le rotelle nell'analisi che segue. La scena si svolge nella camera in cui il traditore è stato costretto dagli altri, calmissimi, a giuocare a carte. L'attesa minacciosa ed il contegno impassibile dei banditi hanno condotto l'uomo vicino alla pazzia.

1 — M. P. P. Verso la porta. Lenta pan. a sinistra, dalla porta ai giuocatori, fino ad inquadrare di profilo il traditore, rivolto verso destra. Le sue mani reggono le carte e tremano convulse. Carr. in ferrovia attorno al traditore, da sin, a destra, vedendo passare in P. P. le teste quasi immobili degli altri giuocatori seduti in circolo. Il traditore, ormai di fronte, ride come un pazzo e si trascina lontano (indietreggiando in asse) contro l'angolo della stanza. Il silenzio della colonna sonora è rotto solo dal riso dell'uomo. L'obbiettivo adoperato è sicuramente un grandangolare, data la velocità con cui l'uomo impiccolisce e si schiaccia sul fondo.

2 — M. C. L. Il giovane ferito avanza dalla porta, sostenuto alla sua sinistra da Pepè. La donna cerca di trattenere, gettandogli le braccia al collo, il ragazzo che, con uno scrollare di spalle, si divincola e continua ad avanzare tenendo la rivoltella puntata. Le altre persone nella camera si mantengono indifferenti come se nulla stesse per accadere. La colonna sonora tace.

3 — M. P. P. del traditore che annaspando disperatamente cerca di alzarsi da terra, e va ad urtare con la testa l'organino meccanico. Il suono allegro dell'organino scoppia con violenza.

4 — P. P. abbondante del giovane che avanza. Pan. verso il basso fino a portare al centro dell'inquadratura la rivoltella puntata.

5 — P. P. del traditore il cui grido ansimante è soffocato dal suono dell'organino. Grosse gocce di sudore gli colano dalla fronte.

6 — M. P. P. di profilo verso destra (l'attacco ci sembra errato: bisognava evitare la panoramica e riprendere subito il gruppo di spalle, diagonalmente, oppure attenersi alle sole due soluzioni grammatiche possibili in questo caso: *a*) ingrandimento assiale del precedente P. P. che nella composizione della scena non risulta *indipendente da leggi di spazio*, come ad es. il successivo N. 7; *b*) controcampo). Il gruppo avanza (pan.); il traditore tenta di fuggire, il bandito che da destra sorregge il ragazzo, lo afferra e brutalmente lo riconduce sotto il fuoco della rivoltella.

7 — P. P. di uno dei banditi che ride. Questo P. P. come il prossimo al N. 10, è di un'immobilità assoluta ed innaturale. Ciò fa supporre che Duvivier abbia scelto per questa brevissima inquadratura, l'espressione che gli occorreva, ed abbia ripetuto il fotogramma per tutto il pezzo, in sede di sviluppo e stampa.

8 — M. P. P. di fronte: il ragazzo che sta per sparare, muore. Il bandito di sin. solleva al morto la mano che regge la rivoltella e spara.

9 — M. P. P. Montaggio ideologico. I due guardiani di Pepè. Quello che abbiamo visto sempre giuocare, si protende verso l'obbiettivo ed infila la palla nel piuolo. L'obbiettivo (per la deformazione del movimento) è probabilmente un grandangolare.

10 — P. P. come 7.

11 — M. C. L. di spalle. I due banditi adagiano a terra il giovane morto. La donna che è in piedi, gli si inginocchia accanto.

12 — M. P. P. ingrandimento del precedente. Pepè le Moko chiude gli occhi al morto, e lentamente gli accarezza i capelli.

13 — M. C. L. come 11. Pepè si rialza; fa un cenno verso l'organino, che non ha cessato di suonare, ed esce di campo da destra, avanzando verso la m. d. p. La donna si china sul corpo del giovane.

Come risulta da questo brano di sceneggiatura, in sostanza la scena non presenta nulla di veramente nuovo. La trovata dell'organino ha un precedente sicuro in Renè Clair (il *14 luglio*) e l'arresto sul P. P. dei quadri 7 e 10 discende in linea retta, spingendoli fino al limite (e cioè all'immobilità) dai rallentamenti sui P. P. adottati da Murnau nel '24 (*L'ultimo uomo*). Ma ciò che trasfigura e potenzia le immagini, è qualche cosa di « estraneo » alla sceneggiatura: è lo studio preciso degli effetti del montaggio analizzati con cura, e dosati a perfezione. Sono il taglio, esatto fino al fotogramma, ed il ritmo, usato come elemento fraseggiatore degli stimoli, che martellano le immagini in una progressione crescente, sotto il fondo del contrasto macabro e stridente dell'azione sul fotografico, e del fragoroso suono dell'organino sulla colonna. (*r. m.*)

La sceneggiatura

Non a caso in questa analisi critica, contrariamente a quanto avviene in lavorazione, abbiamo fatto seguire la sceneggiatura al montaggio. Poichè ci sembra evidente che questo importante stadio della creazione cinematografica, nel *Bandito della Casbah* sia stato quasi completamente ignorato. La sceneggiatura, per riferirci ad una felice definizione del Buchanan, è una specie di catalogo dei pezzi, nell'ordine in cui andranno montati a film ultimato. La sceneggiatura è montaggio potenziale: in essa va prevista ogni soluzione tecnica relativa alla ripresa, va studiata ogni modalità per il passaggio da un pezzo al successivo, va calcolato ogni effetto in funzione di ciò che dovrà risultare sullo schermo.

S'intende che le soluzioni studiate in sede di sceneggiatura non hanno carattere di stabilità: in cinema non c'è nulla di definitivo, e l'opera può dirsi completamente creata solo quando è pronta la copia campione. Ma nel *Bandito della Casbah* è mancata anche l'intenzione di approssimarsi per quanto fosse possibile in fase di preparazione, alle necessità tecniche ed artistiche della ripresa. Così il brutto racconto del detective l'Ashelbè è stato tradotto in cinema direttamente attraverso il « treatment » (sia pure un « treatment » ben preciso e ben elaborato), che ha selezionato, sminuzzato, scavato dove c'era da scavare (e nel soggetto c'era ben poco) sensazioni, impressioni, tipi, caratteri. Il « treatment », si sa, fornisce solo una linea, dà una direttrice da seguire, un asse attorno a cui si muoveranno i collaboratori, durante la realizzazione del film.

Il che, se dà il racconto, o il montaggio narrativo, non dà le « modalità del racconto »: non riveste di forme, di immagini precise e significative, le idee scheletriche dei primi realizzatori: soggettista, sceneggiatore, regista. Così, mancando nel film in esame questa elaborazione organica e razionale del materiale, il film stesso risulta slegato ed arruffato, segno evidente che, come dicevamo, è venuta meno ai realizzatori quella solida base d'appoggio cui affidarsi, sicuri di non perdere, per la ricerca e la cura del dettaglio, la visione ampia del complesso.

Come la si perde quando non c'è la sceneggiatura. L'affermazione, almeno in questo caso, si documenta da sè.

Il carattere episodico del film, quel procedere a singhiozzi per cui le prime sequenze appaiono invischiate nella tecnica lenta e confusa della dissolvenza incrociata, per cui si prosegue nel racconto fino all'uccisione della spia, quasi trastullandosi col tempo oziosamente, per cui il ritmo si ravviva di sorpresa nei punti salienti e ristagna sbadato nel resto (qualche volta magari assente, come nell'episodio della vecchia cantante) sono altrettante prove di questo andare indeciso che guida la macchina a ricostruire una sensazione, o una atmosfera, sentita e tradotta col paraocchi, ispirata dalla materia e dall'uomo per la necessità di tradurre un mondo, e per la mancanza di un ponte fra questo mondo e la sua parvenza cinematografica.

La vera sceneggiatura è stata fatta dopo: quando ridotto a strisce il materiale umano della vicenda, e suggestionata in immagini la celluloide, macchine ed apparecchi di illuminazione, telai e strutture effimere sono rientrate in magazzino, soggetto e « treatment » sono apparsi sorpassati o sopravissuti, e forbici ed acetato di amile hanno tentato di comporre il pittoresco nella sensazione, e di ridurre la sensazione al pittoresco.

Abbiamo già visto i difetti del sistema. Quanto ai pregi, ne abbiamo parlato, essi non hanno in realtà proprio nulla a che vedere con ciò che si chiama sceneggiatura. (*r. m.*).

Il sonoro

È motivo di grande soddisfazione per i tecnici del cinema l'osservare quanto sia curata oggi, in alcune produzioni di classe, la ricerca di nuove espressioni artistiche usufruendo del continuo evolversi e perfezionarsi dei mezzi tecnici.

Dal film in esame, e del quale citeremo alcuni episodi, si nota come sia stato utilizzato il sonoro per potenziare e rendere più vive e reali alcune situazioni. La musica, nei momenti in cui agisce da sfondo, crea con la sua nenia continua l'atmosfera afosa e sospetta delle tortuose viuzze e dei luoghi equivoci della Casbah. Lo spettatore è portato a vivere nello stesso ambiente nel quale ode lingue che non conosce, a respirare l'aria lurida e polverosa che è resa ancora più soffocante dal ripetersi senza fine del motivo predominante.

Il sonoro più interessante è quello che sottolinea e rinforza le situazioni che si svolgono nella stanzetta del caffè dove la spia, ormai scoperta, teme la reazione di Pepè e compagni.

Nell'atmosfera sempre più stringente di uomini e situazioni che rende alla spia più faticoso e penoso il respiro, scaturisce dalla fisarmonica da bocca del giocoliere, un'aria semplice e primitiva che sa di « camping », di libere scorribande sulla Moldava e bivacchi alpini.

Il contrasto fra l'ambiente e l'accenno, dato dalla musica, alla tranquillità scapigliata accresce l'incubo in cui viene a trovarsi il traditore. Piero ritorna al caffè, trascinandosi morente, con folle desiderio di vendetta; nel disperato tentativo di sfuggire alla sua condanna il traditore urta il pianino automatico. Una musica prepotente scuote il pubblico il quale indovina che il dramma è avvenuto; il colpo di rivoltella, portato a segno dall'intervento di Carlos, lo libera dall'incubo creato dalla musica che non diminuisce il suo ritmo di fronte alla rigidità della morte.

Nell'episodio della vecchia cantante, va rilevato che il contrasto fra la voce rauca e gutturale e quella squillante, sebbene deformata dal fonografo a tromba, esprime tutta la vita di perdizione e maltrattamenti della prostituta. Ma forse si è voluto insistere un poco troppo su questo particolare di sicuro effetto emotivo.

La musica che accompagna la fuga di Pepè verso la città, da prima incerta come incerto è il suo piede, diventa sempre più ariosa col districarsi delle viuzze fino ad arrivare come un inno alla liberazione, in vista del mare. (*l. i.*)

Gli attori

Duvivier ha scelto assai bene i suoi « personaggi »: li ha creati, fatti, costruiti, immedesimati nell'azione proprio come esigeva la sua arte. Tagliati tutti, dal primo all'ultimo, per le parti loro assegnate. Non Dio li fece (passi il paragone) ma Duvivier. Qualunque altro sarebbe stato erroneo e sbagliato, e in specie un attore tutto d'un pezzo o un'attrice svisata da certo temperamento. La fantasia cinematografica era di Duvivier e quella fantasia simultanea e prestigiosa è stata ubbidita a dovere dal Gabin sino alla Line Nord. Non si può certo parlare di parti immortali, oltre le quali non vi possano essere che copie o plagi, rifacimenti o imitazioni comunque; ma certo è che quegli attori sono stati statue semoventi o idoli scovati con scrupolo fra tutti o feticci portati all'usura del-

la condizione e della situazione loro. Ognuno intanto badava a non fare la propria parte, con scrupolosità meditativa e fortissima; ognuno portava la falsa naturalezza a tal punto, con precisione assoluta, che non si potesse dire mai dove cominciava la naturalezza e dove finivano la falsità o l'ipocrisia; tutti materiati dalla consapevolezza non del mestiere, no, affatto, ma dalla supinità assoluta e magica quasi, destinata, così perchè era così, dettata loro frase per frase, a movimento a movimento, a gesto a gesto, a parola a parola dall'arbitro del film. Soggiacevano, sembrava, al dominio strapotente e feroce di un dio sconosciuto che voleva nemmeno apparire mai, ma il cui prestigio si doveva vedere sempre, ad ogni scena, ad ogni muover di ciglia, ad ogni passo o voltata improvvisa.

La responsabilità era tutta del regista: il danno o la lode, il successo o il disastro suoi e sempre suoi: gli altri, succubi o giostratori penati e intorpiditi perfino dalla situazione improba e fallace ad ogni piè sospinto. Un gesto più grande, dunque più vero; un passo più lungo e dunque schietto; un'apertura di bocca più violenta di quel che richiedeva la faccenda; un sorriso certo e non un mezzo sorriso, una sboccata o un naso troppo diritto avrebbero perduto il colpo. Tutto soppesato, tutto in margine, tutto fuori dei ranghi, in modo perfino indescrivibile.

Si può pensare ad un Pepè maschio autentico? Si può credere mai in una Gaby vera donna di carne e sentimenti? E il film sarebbe fallito. Se la vecchia megera avesse alzato di più, di un ette appena, lo sguardo suo stantio e ripetuto sino all'ennesimo, alzato di più in modo da incutere pietà o commiserazione o avesse fatto sperare in un accento d'abbandono o in una posa magari, sì, in una posa di remissione fatale, ecco la parte sarebbe stata esclusa senz'altro, perchè sbagliata. Se quel ragazzo precoce e derelitto, assassino con mille scuse, avesse, non si sa come, sparato, lui, lui stesso, contro lo spione, in modo irrefragabile, ecco la trama perduta, la situazione capovolta, la delusione subitamente. Attori costretti a toccare senza toccare, e guardare senza sguardo, a camminare senza passi, a mangiare senza bocca, sempre soprapensiero, o a riposare magari a guisa di moda e di moda soltanto, perchè da tanti secoli chi avesse voluto far parte di riposo, doveva distendersi, abbracciarsi oltre i capelli e chiudere almeno un occhio.

Distratti. Ecco la verità: tutti distratti non si sapeva da che cosa; ma era sempre il non sapere « che cosa » che reggeva in piedi quei personaggi. Distratti rubano, distratti ammazzano, distratti tentano di amare, distratti passeggiano, distratti cantano, distratti se hanno una corporatura magari o una statura o una fisonomia. Sfuggenti tutti, rapiti dal destino insulso e procace assieme, virgolati dalla prosa francese, presi a pretesto di qualche cosa che non si vede e forse non c'è nemmeno, incapaci di fare qualcosa, definitivamente, per necessità spirituale o per impellenza di situazione assoluta. Caparbi persino nel voler dimostrare che vivono e non sanno d'esser morti forse per sè stessi e per gli altri. Sublimi tutti insino ad uno nella vanità loro dovuta alla parte; eccelsi nell'imbarazzo sempre imminente; eroi quasi, eroi addirittura nella perseveranza nel nessun risalto di compire qualche opera; l'azione, tutta l'azione loro, consiste nel non agire, o nell'imitare gesti e movimenti che, raffazzonati assieme alla meglio, dieno in qualche modo la risultanza comunque di un essere che, siccome sta in questo mondo, è costretto a mostrare ora un braccio (magari per

rubare), a stendere una rivoltella (magari per uccidere), a baciare (magari per usar labbra), ad abbracciare per adoperare in qualche modo le braccia.

E Pepè si uccide almeno per questa ultima ragione e la zingara amante decide di scendere al porto, dietro le orme del bandito, perchè non sa che così facendo utilizza i piedi suoi.

Le scene avvengono proprio in tale modo: e il destino non li incita, ma la fatalità li ripiega e li altalena in scampoli di azioni e passioni, delle quali nessuno sa l'origine mai nè lo sviluppo nè la fine. Nemesi storica, si direbbe. Niobe che muore perchè non ha figli da far morire storicamente. *Ecco il punto enorme del film.*

Ecco Jean Gabin spronato a forzare un suo scopo immaginario per mostra di pensiero. E vi riesce a meraviglia. Ecco Mireille Balin evasiva, attonita, ricoperta di ori e di argenti, di fusciacche e di ermellini, che non sa nemmeno di poter comparire mai con un viso certo e con una carne creata indefettibilmente. Ed ecco Line Nord, la zingara maliosa e perduta, ombra dell'ombra di Pepè le Moko, che fissa spessissimo, invece che l'amante, quei punti, sembra, quegli aloni, quelle meteore di luce che spesso compaiono a mezza aria e, anche quando sono scomparsi, ritraggono lo sguardo sempre. Ancora: lo spione, bravissimo, vile per natura e per esperienza e bravissimo l'ispettore, apatico, paziente, remissivo per vendetta ignara o per odio consuetudinario. Tutti gli altri, dalla spaesata megera sino al ragazzo, tutti bravissimi al punto, che bravi eran i viottoli, i selci sopraffini, le tegole e i terrazzi coscienti, le tane e le spelonche intelligenti, le brocche e i bicchieri capaci, le tende e le fusciacche intese fra loro, tanto quanto mancavano, per arte a tutti gli altri, uomini e donne attori e attrici, l'intelligenza e la capacità spirituale o allegorica perfino.

Sembra Duvivier abbia detto spesso ai suoi attori, ogni volta che poco mancava all'inizio della ripresa d'una scena, che loro, essi stessi, dovevano essere trasportati nelle azioni a modo di paesi morti, per gravità tellurica, per imitazione perduta da altri uomini veri e donne vere che azionavano le loro esperienze altrove: ed essi, gli attori e le attrici di *Il Bandito della Casbah* dovevan sopportare sempre i riflessi, ecco, i riflessi di quelle azioni e i miraggi illusori di quelle case vere e di quei parchi reali. O se per caso Duvivier non ha detto ciò, lo diciamo noi, tanto ci ha convinti il film dal principio alla fine. Tutti in *trance* dal primo all'ultimo, civilissimi al punto da non dover ottenere più nulla nè dalla vita nè dalla morte, l'ispettore col suo bastoncino rigido e tenero, lo spione col suo zucchetto spettrale, in cima a quel piedistallo stravagante, il ragazzo con la sua rivoltella, l'uno con lo jojo e l'altro col suo sorriso continuo sulle labbra anche quando dorme; Gabin col berretto o con le carte in mano, il banchiere col suo wisky eterno, l'altro commensale col suo cibo ingollato per usura antica, la Balin coi suoi vestiti e collane e fronzoli, l'altra amica di trattoria figura e soltanto figura di ripiego, colei che tiene mano a nulla; l'uno con suo panciotto giorno e notte, l'altro con il suo muso avventato per rimorso, affamato di denaro e di evasione per sperperato credito; la zingara con la sua copertura velata e l'amica del ragazzo con la figura sua che tiene mano, e la megera col grammofono, tutte cose, queste, che non saranno mai simbolo nemmeno, ma piuttosto oggetti vivi usati in malo modo da quei personaggi.

Tutti Duvivier: e Saturnin Fabre Duvivier e Duvivier lo Charpin, e Duvivier Dalio e Gabrio, Duvivier Grandval e Gilbert Gil, Duvivier infine Gridoux. Tutti Duvivier, senza posa. E la melanconia ottenuta dagli studi di Villon e di Flaubert, di Zola e Maupassant, di Baudelaire e Verlaine, di Molière e Rousseau, di Balzac e di de Maistre è tutta melanconia sorpassata, e decaduta dunque, per modo mirevole e raffinatissimo in Duvivier. (*m. g.*)

SENZA PERDONO
(NANCY STEELE IS MISSING)

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century - Fox - *Produttore*: Nunnally Johnson - *Direttore di produzione*: D. Zanuck - *Soggetto*: Charles Francis Coe - *Sceneggiatura*: Gene Fowler e Hal Long - *Regista*: George Marshall - *Aiuto Regista*: Ed. O' Fearna e Earl Haley - *Operatore*: W. McGill - A. S. C. - *Fonico*: E. Clayton Ward e Roger Heman - *Direzione Musicale*: David Buttolph - *Scenografo*: Thomas Little - *Costumi*: Gwen Wakeling - *Montaggio*: Jack Murray - *Metraggio*: m. 2.326 - *Interpreti*: Victor McLaglen, Walter Connolly, Peter Lorre, June Lang, Robert Kent - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: V. Malpassuti - *Distribuzione per l'Italia*: 20th Century-Fox.

È questo un film fatto soltanto per un grandissimo attore americano: il Mac Laglen, uno, anzi, dei rarissimi grandi attori americani. Dopo *Traditore* e dopo *La pattuglia sperduta,* (dove, fra l'altro, l'attore era stato usato a rovescio a che prendesse finalmente le fisonomie e i gesti consuetudinari dei quali, poco dopo l'abbrivo, tutti gli americani attori, grandi e piccini, finiscono per possedere a tutto discapito dell'arte) ecco Mc Laglen, sempre lui, inarrivabile, portarsi d'istinto, d'arbitrio quasi, a modo di fulmine visivo, nella classe enorme delle interpretazioni « sui generis », senza precedenti. Fra le strettoie della trama svagata e superficiale, resa anzi superficiale a bella posta, moltissimi altri attori avrebbero manovrato le loro facce e gambe e braccia a modo di discarico — ecco il punto — a modo di discarico per sbarazzarsi fuggevolmente di ogni intimo procedimento o di ogni altro sommovimento naturale e morale. Avrebbero semmai cercato di imitare le fisonomie realistiche, piatte e comuni, cercate proprio col lumicino, fra le tante che si immagina avvengano in certi casi speciali, quali ad esempio, d'un uomo che per vendetta rapisce la figliola d'un milionario pagatore di guerre, d'un uomo tanto ricercato dalla sfortuna da piatire durante anni e anni in un lupanare legale (leggi ergastolo), d'un uomo che finalmente graziato chissà per quale ragione, e fissata dimora presso la figlia dell'altro, comincia ad amarla quale padre, quale uomo insomma paterno, tanto da arrivare al punto da sentirsi costretto a confessare al milionario la sua colpa; di un uomo, che, improvvisamente colpito dalla pietà e dal dubbio terribili, si caccia in una macchina e va in cerca di certo compagno di sventura, libidinoso di raggiri e smorfioso di pantomime pecuniarie, e, con la rivoltella in pugno, lo costringe a confessare al padre vero, autentico, quanto egli, Mac Laglen, ebbe a soffrire e a dichiarare nei suoi sogni galeotti; d'un uomo che ritorna nel carcere, volontariamente, per patire ancora sino agli estremi la feroce colpa commessa in un momento di delirio. Se dapprima quell'uomo è tedesco o austriaco, se tenta di vendicare la dichiarazione di guerra fatta dall'America, previo denaro del milionario, alla Germania o all'Austria, dunque dapprima losco, impenitente, collerico, dannato, manovratore di braccia e di coltelli, ecco che diventa americano, (a caso, secondo noi) allora che prova il primo dubbio, allora che si macera nella penitenza, allora che si riduce nuovamente in un luogo malfamato per scontare il suo delitto; tutte cose, queste, usate dai film americani, in maniera tutta infantile e vanagloriosa, e prese a pretesto per due ore di spettacolo che dia la balbuzie dell'attesa o il tremito dello spavento. In Italia un tale film non sarebbe stato fatto mai, per le ragioni che tutti ormai conoscono, e v'è da dire a questo

punto che quel film sarebbe stato ancora per l'Italia, anche per l'Italia, comune e leggero, parafrasato, perchè no?, dagli avvenimenti che si svolsero dal 1910 al 1919. Ma a furia di dolore e di spasimi, di garzoncelle tiepide e leggiadre e di padri sconsolati e pronubi alla loro sorte, l'America riesce a bistrattare le azioni più belle ed efficaci sino al punto di far godere il cosidetto pubblico per convenzione di battiti e di tremiti.

Intanto il Mac Laglen, lui e lui solo (ci si avvede, guardandolo durante tutto il film), pensa di essere ormai il *vero* padre della ragazza rapita. E un siffatto arbitrario pensiero lo porta a poco a poco all'altezza d'un'arte senza precedenti, nemmeno in *Traditore,* usando soltanto fisonomie nuove di zecca e gesti, ognuno dei quali è un capolavoro. C'è da capire sino a qual punto egli riesce a sventare i legacci della trama sonnolenta e a deludere i propositi del regista; in questi due pensieri — lo sventamento e la delusione — egli riesce a portarsi avanti in un crescendo che non maschera esso stesso; mai, insomma, una alternativa visuale di mummia o di lemure cinematografico; sempre vivo al punto e originale, che prende su sè stesso tutte le altre parti, anche quelle cosidette secondarie, le risolve a fin di bene in un'arte che non sa mai di magistero. Così spontaneamente padre, di una figlia non sua, di una creatura non nata da lui, di una donna non fatta da lui, ma acquistata a furia di sofferenze e di sacrifici umani, conquistata, voluta, abbracciata quasi a modo di missione umana imprevedibile, egli fa pensare che tutti gli altri, e il milionario e la fanciulla e il galeotto compagno di cella e i secondini e il barista e la figlia inventata a scopo di lucro e il giornalaio e la gente insomma che opera nella trama, sistemata nella convenzione cinematografica, (a posto, si direbbe, nelle loro parti comuni e stabilite) cerchino di ottenere da lui pochissima paternità (a furia di cattedra filosofica sbagliata) e in una tale ricerca egli si riveli padre, e padre contro tutto e contro ogni cosa, per costituzione, per legge del destino e del caso, per razza perfino, se riesce a far sacrifici per quella creatura che il padre vero non sognerebbe mai di adempiere. A costo della vita egli, Mc Laglen, sbaglia il film tutto da cima a fondo a che sia un'opera d'arte, nelle vesti di un attore nuovo e tremendo. La pena di quel volto spaesato, la stanchezza di quel corpo ciclopico, il malore di quelle dita enormi e venate a sproposito, la tenerezza di quelle gambe portate avanti in un destino voluto e sottoscritto, e, sopratutto, il combattimento energico e violento sempre dentro sè stesso, « realizzato », ecco, « realizzato » fuori di sè — tutto ciò che era segreto, cavarlo fuori, dinanzi agli occhi degli altri, la profondità vista per superficialità, il vulcano ridotto a due occhi, la forra ridotta ad una buca di labbra feroci — fanno persino intravedere possibilità nuove di interpretazione che nessuno mai ha avuto prima di lui. Uno, Mac Laglen, si può *inventare padre,* anche quando si è ergastolano o radiato dalle società correnti. La tradizione paterna è rotta attraverso un attore quale è il Mac Laglen, rotta in modo da rinvigorirla e da alzarla a vertici mai raggiunti. La fantasia filmistica vera è tutta in quell'uomo sventurato e contratto dai casi inopportuni, il quale non vuole far mai « il personaggio » di sè stesso o di altri e che vuol rimanere sino alla fine, contro tutti, un uomo mancato magari ma un padre eccelso; e quando ha raggiunto spontaneamente il suo scopo inavvertito, ecco se ne va, ritorna in prigione, si mette alla finestra sbarrata e guarda, si, guarda con occhi infimi e finiti, oltre i quali non v'è che la cecità assoluta, cecità morale perfino, la sua ragazza, la sua « figliola », andare a nozze col giovinotto da lui sempre allontanato e spregiato.

Accanto a Mac Laglen, che razza di attore diventa quel Peter Lorre, sino allora ripiegato in particine di seconda mano, Peter Lorre, il compagno di cella di Laglen. Basta vederlo, per tremare. Egli s'è costruito in modo da non esser mai padre, ner nessuna ragione umana nè divina. Porta capelli piegati e unguentati, labbra sordide e pronunciate, occhi lividi e grossi, una mezza statura ciabattona e fittizia e sopratutto un paio di mani opache, lardellose, equivoche,

da uomo di strada invece che da donna di strada, che sono state il monumento a tutte le mani dei giovinastri di quello stampo: celibi e pacchiani di denaro. Fra i suoi denti appositamente radiati dall'unione solita, biechi denti e spaziati, passano parole che sono soffi, venticelli smorfiosi, alisei di putredine e di iattura, libecci magari di sudditanza e di tradimento; viscido come è fatto o come si è fatto, non gli importa affatto che l'altro voglia esser padre e abbia una donna da curare, ma da quell'occasione semplice e tremenda lui vuol trarre denaro a qualunque costo; monta sopra una macchinetta viscida e filiforme quasi, segue il « padre putativo » dovunque egli vada, lo pedina, lo insegue, lo abbindola quasi nei suoi stessi passi, chiede notizie e bistecche smunte, si incarica di spedire lettere minatorie a chiunque abbia a che fare con quel « padre » sino a che riesce ad entrare dentro una serra per rapire le fasce e la calzetta della ragazza, pegno di paternità doppia; infine è trovato dall'altro e portato, rivoltella in pugno, nei paraggi della tragedia vera e certa; e confessa. Questo celibe fa i suoi affari intorno alla paternità sempre, la paternità che costa denari a bizzeffe (c'è un milionario di mezzo), la paternità che costa denari al milionario, ma sangue al Laglen e ottiene, il Lorre, dall'uno la pecunia e dall'altro il sangue perfino, l'una per economia e l'altro per incidenza; così sparisce dalla scena. E mentre mai il Laglen prende aria di protagonista, così allo stesso modo, incitato, il Lorre nemmeno acquista arie da antagonista; questi due sono uomini veri e originali fra tutti i personaggi della scena; per questi c'è la scena sempre da regolare, per quei due la vita da dirigere e da soffrire.

Discreta la June Lang: buono come sempre il Conolly.

Della regìa si è detto, ragionando dell'attore principale. La musica senza senso, ma d'accompagno nemmeno: una musichetta lugubre che andava per conto proprio, e trovava il modo per caso di andare assieme a quell'azione. Belle le luci. Stupende la nebbia nella palude come alcune atmosfere di città notturna.

Il soggetto, mancato; allora che si vuole trattare argomenti di rara importanza, o bisogna prenderli di petto o bisogna lasciarli stare dove stanno; ovvero nella fantasia dei poeti. L'America non s'accorge di buttar fuori spesso film di soggetto mancato, in vista sempre della famosa cassetta; stavolta si vede chiaramente che il Laglen e il Lorre fanno arte fra moltissimi furiosi biglietti da mille; il regista stavolta non ha messo in scena una banca, perchè non era nei termini, ma lui come quasi tutti gli altri registi, ha costruito atmosfere e stanze e progetti sopra una vastissima banca, celata stavolta ma sempre maleodorante e di cattivo gusto.

IL PRINCIPE E IL POVERO
(THE PRINCE AND THE PAUPER)

Origine: America - *Casa di produzione*: First National Picture - *Soggetto*: Mark Twain - *Dialoghi*: Laird Doyle - *Sceneggiatura*: Catherine Chisholm Cushing - *Operatore*: Sol Polito A. S. C. - *Musica*: Erich Wolfang Korngold - *Direzione musicale*: Leo F. Forbstein - *Scenografo*: Robert Haas - *Costumi*: Milo Anderson - *Montaggio*: Ralph Dawson - *Regista*: William Keyghley - *Interpreti*: Errol Flynn, Claude Rains, Henry Stephenson, Billy e Bobby Mauch, Barton Mc Lane - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Nicola Fausto Neroni - *Distribuziozione per l'Italia*: Warner Bros S. A. I.

Non sarebbe stato difficile trovare un ragazzo che nella trasposizione sullo schermo del romanzo di Twain avesse potuto sostenere il doppio ruolo del povero Tom e del giovane re Carlo VI. Forse lo stesso Bartholomew sarebbe andato bene. Ma un bel giorno apparvero i due gemelli Mauch. Ne apparve prima uno, in *Avorio Nero*; e questi si faceva talvolta sostituire dal fratello. Soggetto più indicato di quello del *Principe e il Povero* non si sarebbe potuto trovare per loro. Ed essi lo interpretarono con gaia disinvoltura, con gioia infantile, rendendosi conto dello spirito col quale Twain ha creato i due giovani e un po' paradossali personaggi. Alla regia è stato preposto William Keygley, un uomo

che è passato dalle sparatorie dei *G. Men* alle paradisiache delicatezze dei negri di *Green Pastures*. Sembra che anch'egli si sia divertito come i due gemelli Mauch nel comporre la favola. Il film è ambientato con molto decoro.

SORGENTI D'ORO
(HIGH, WIDE AND HANDSOME)

Origine: America - *Casa di produzione*: Paramount - *Produttore*: Arthur Hornblow jr. - *Soggetto*: da un'operetta di Oscar Hammerstein II - *Dialoghi*: George O'Neil - *Sceneggiatura*: Oscar Hammerstein II - *Operatore*: Victor Milner e Theodor Sparkuhl - *Musica*: Jerome Kern - *Direzione musicale*: Boris Morros - *Scenografo*: Hans Dreier e John Goodman - *Costumi*: Travis Banton - *Montaggio*: Archie Marshek - *Metraggio*: 3080 m. circa - *Regista*: Rouben Mamoulian - *Interpreti*: Irene Dunne, Randolph Scott, Elizabeth Patterson, Dorothy Lamour - *Casa di doppiato*: Italacustica - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Acoustic - *Direttore per la versione italiana*: Pier Luigi Melani - *Attori per la versione italiana*: Lydia Simoneschi, Giulio Panicali, Giovanna Scotto - *Distribuzione per l'Italia*: Paramount S. A. I.

Rouben Mamoulian è un regista che si vuol divertire. Quando apparve in *Le Vie della Città* e sopratutto in *Il Dottor Jekyll* tutti furono concordi nel dichiarare che si trattava di un regista drammatico. Invece Mamoulian fa cambiare subito opinione dirigendo *Amami Stanotte*. Poi compone altri sei film. Un giorno qualcuno gli chiede quale preferisca ed egli risponde: « uno o l'altro fa lo stesso. Un padre non deve avere preferenze per i suoi figli ». Ma poi dice che per ragioni sentimentali preferisce *Amami Stanotte*. In sostanza egli è un uomo di un certo gusto, piuttosto versatile. La sua provenienza dal teatro è facilmente riconoscibile, anche se egli abbia applicato nel cinema, mezzi ed espedienti di natura squisitamente cinematografica. Quando compose *Applausi* egli saggiò il cinema. Nelle *Vie della Città* pensò di usufruire di tutti gli elementi che il teatro non gli poteva dare. Ma se il ritmo del film mostrava un uomo dotato di sensibilità cinematografica, l'illuminazione faceva riconoscere l'uomo di teatro. Il regista che si era fatto da sè, che era stato in Russia, a Parigi, a Londra, e che in America era stato al Guild. In fondo egli era stato un avanguardista. Nel cinema poi si è compiaciuto di particolari motivi: Mamoulian ama i simboli, i contrasti, gli accostamenti più impensati. Quando gli fu proposto di realizzare *High, Wide and Handsome,* si cimentò nella impresa con entusiasmo. Questa strampalata operetta gli offriva il modo di passare da un ambiente ad un altro, in contrasto tra loro. Il circo, le taverne, l'idillio di campagna, i pozzi di petrolio, le tubature attraverso le foreste, e via dicendo. Fare un film di tutto questo non poteva che entusiasmare Mamoulian che si sentiva attratto in modo particolare dagli effetti sonori che la trama gli offriva: dal suono di un carillon al sibilo di un carillon alle martellate sulle tubature che dovranno trasportare il petrolio. Soggetto e spirito prettamente americani, che Mamoulian ha assimilati. Ma valeva la pena di fare un film dell'operetta di Hammerstein e Kern? Il produttore ne pareva convinto. Mamoulian anche. La spesa è stata considerevole. Ma il risultato prevedibile fin da principio non valeva forse la spesa. Le cose intelligenti che il film possiede non risultano alla fine tra esse amalgamate, e quindi il complesso non riesce a convincere.

I FANCIULLI DEL WEST
(WAY OUT WEST)

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Hal Roach - *Soggetto*: da un racconto originale di Jack Jevne e Charles Rogers - *Sceneggiatura*: C. Rogers e J. Parrott - *Operatore*: Art. Lloyd e Walter Lundin - *Direzione musicale*: Marvin Hatley - *Scenografo*: Arthur I. Royce - *Montaggio*: Bert Jordan - *Metraggio*: m. 1768 - *Regista*: James W. Horne - *Interpreti*: Stan Laurel, Oliver Hardy, Sharon Lynne, James Finlayson, Rosina Lawrence - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

Stan Laurel ed Oliver Hardy, sono due cose di carne fatte per far divertire i bambini ed i grandi. Lo sapevamo fin dalle

prime farse di questi due magnifici clown. Poi venne *Fra Diavolo,* in cui il duetto appariva meraviglioso in una parte di contorno. Questo film è stato seguito da numerosi altri, senza pretesa, capaci di far ridere, ma di risate senza gusto e senza sapore.

I due comici americani, non sono stati impiegati bene che una sola volta in tutta la loro carriera cinematografica. La loro funzione comica, non si perdeva nello svolgimento drammatico del racconto, ma anzi veniva a guadagnare ed assumeva in alcuni punti, per ragione di montaggio valori comici veramente forti, proprio a causa dei contrasti che offriva la vicenda.

Ora invece gli americani, continuano ad usare dei due comici soltanto per le loro farse sbellicanti, senza sapore, in cui le trovate sono attaccate fra loro una di seguito all'altra senza nessuna ragione, con una gratuita elargizione di sospesi d'animo, di ansie e di grosse risate.

Ma non possiamo e non dobbiamo dimenticare che i fabbricanti di farse siamo stati proprio noi, in Italia, nel teatro e nel cinematografo, Polidoro, Camillo De Riso, Oreste Bilancia, ecc, erano attori veramente eccezionali per la farsa e se le farse piacciono ancora oggi perchè i nostri produttori non si rimettono a produrre? C'è ancora Polidoro, c'è Totò e tanti altri tipi di attori che farebbero ridere anche loro meglio, certamente, dei comici d'oltre oceano, con maggiore spontaneità dei due tipi americani, simboli evidenti di prepotenza pubblicitaria.

SERATA TRAGICA

(PREMIERE)

Origine: Austria - *Casa di produzione*: Gloria Film - *Regista*: Geza von Bolvary - *Direttore di produzione*: Walter W. Trinks, Franz Hoffermann - *Soggetto, Dialoghi, Sceneggiatura*: Max Wallner - *Operatore*: Franz Planer - *Fonico*: A. Norkus - *Musica*: Denes von Buday, Fenies Szabolcs - *Coreografia*: Floyd Du Pont - *Direzione Musicale*: Willy Schmidt-Gentner - *Metraggio*: m. 2.200 - *Interpreti*: Zarah Leander, Karl Martell, Attila Hörbiger, Johanna Tervin, Theo Lingen - *Casa di doppiato*: LUCE - *Direttori per la versione italiana*: Mario Almirante e Gustavo Briareo - *Distribuzione per l'Italia*: E. N. I. C.

Questa realizzazione austriaca, non certo di notevole portata, tenta audacemente di dare ad una vicenda di carattere poliziesco, lo sfondo e l'animazione dei film rivista all'americana. Ne deriva che, non essendosi raggiunta la necessaria proporzione tra l'idea e lo svolgimento, tra un carattere e l'altro, il film procede a sbalzi, e non presenta che strani, stranissimi aspetti. Infatti non appena la musica austro-ungherese ed i quadri della rivista teatrale cominciano leggermente ad interessare, ecco che l'azione si spezza bruscamente, e, come se l'operatore avesse messo in moto la proiezione di un altro film, si piomba in una monotonìa d'interrogatori, di strategiche ricerche, per il solito misterioso assassinio, e, naturalmente, quando a malappena ci si comincia a raccapezzare in questo nuovo aspetto del film, via, bisogna far fagotto e ripartire per la rivista, per la musica brillante e per gli acuti tremendi della prima donna. Si va avanti così per buoni duemila metri, finchè negli ultimi duecento, tutto si chiarisce e termina a conclusione di teorema scolastico, e cioè come dovevasi dimostrare: il ballerino sospettato risultà innocente, la stella della rivista smette, grazie al cielo, di palpitare e di gorgheggiare, il commissario di polizia dichiara assolto il suo compito, ed un povero diavolo qualsiasi si fa arrestare pur di chiudere così penosa impasticciata vicenda.

Il film termina, quindi, senza esser riuscito nè a suscitare quell'interesse che è proprio delle vicende a carattere « giallo », nè a divertire ed appagare l'orecchio e l'occhio con quegli spezzettati quadri di una statica rivista.

L'idea di un « giallo » innestato in film rivista, è indubbiamente eccellente poichè può offrire, ad un regista di una certa sensibilità, il modo di sfruttare abilmente, di forzare, ove occorra, tutti i contrasti possibili d'ambiente, di tono, di ritmo per raggiungere una crescente forza di espressione, una insolita vivacità d'immagini e di nar-

razione, riuscendo proprio attraverso questi contrasti, ad armonizzare e legare ogni situazione del film in un complesso unitario e non episodico, frammentario e dissonante.

Invece, questa produzione della Gloria Film ha seguito la via opposta, spezzettandosi, scomponendosi via via in particolari differenti, senza mai riuscire a raccordare una situazione all'altra, senza mai elevarsi da una monotonia di azione sia recitativa che d'insieme, appesantendosi, infine, ad ogni quadro in una insistente falsariga di espressioni e di movimento scenico: si ha quasi la sensazione di vedere scorrere un nastro di mosaico, in cui abbiano volutamente manomesso l'ordine delle tessere, di modo che, pur distinguendosi le linee generali del disegno, ogni effetto di composizione è irrimediabilmente perduto.

Questione solamente di montaggio? No certamente: un montaggio diverso, sopratutto più serrato, e di migliore distribuzione delle scene, avrebbe di sicuro migliorato l'andamento del film, ma in un senso del tutto relativo, chè gli errori sono di ben altra portata. La causa della discontinuità generale di questo film, e della sua mediocre realizzazione artistica e tecnica, chè le luci, ad esempio, sono un vero orrore, deve ricercarsi non solo nella difettosa regìa, che da un'ardita concezione ideale scende ad una piatta e confusa composizione, ma sopratutto, a nostro avviso, nella mentalità e nella sensibilità di quanti a questo film hanno dato il loro apporto, illudendosi di creare ciò che, purtroppo, essi non erano in grado d'intendere e di sentire. Infatti, vi è una evidente durezza mentale e spirituale, di ragionamento e d'intuizione, che sembra aver presieduto alla realizzazione di questo film, dalla regìa alla interpretazione, dalla sceneggiatura a tutti gli altri fattori della lavorazione. Si sente, insomma, che il senso intimo della idea che ha generato la vicenda non è mai stato afferrato, e tanto meno trasportato, immesso nella realizzazione, ecco tutto.

La modesta portata del film non meritava forse tante osservazioni, ma era il caso di soffermarsi ad esaminarlo poichè questa produzione rappresenta, purtroppo, l'esempio tipico di quella tale faciloneria cinematografica, che è tuttora di epidemica natura. Che altro dire? L'edizione italiana non brilla di soverchia vivacità, ed il dialogo contribuisce alla lotta contro l'insonnia.

FORTUNALE SULLA SCOGLIERA

Origine: Inghilterra - *Casa produttrice*: British International Pictures - *Soggetto*: dal dramma di Frank Harvey « Cape Forlorn » - *Regista*: E. A. Dupont - *Interpreti*: Fritz Korner, Tala Birell, Heinrich George, Conrad Veidt - *Edizione italiana*: Italia Cinematografica S. A.

IL REGISTA

Ewald Andreas Dupont è nato a Zeitz nel 1891. Egli perviene al cinema dal giornalismo, in cui ha esercitato per otto anni (1911-1919) la professione di critico cinematografico.

La produzione filmistica del Dupont è assai vasta ed essenzialmente basata sullo studio profondo dell'anima umana. Le sua prime opere non sono importanti; ma già da questo primo periodo emerge un film che, senza essere eccezionale, si impone all'attenzione della critica: *Baruch* (1924) che ha per protagonisti Henny Porten ed Ernst Deutsch. In esso si racconta la storia di un giovane ebreo che si propone di sottrarsi alle coercizioni della sua razza. La trama è trattata con uno stile sereno e realistico, e valse ad attirare l'attenzione del mondo critico sul giovane regista anche perchè apparve al pubblico proprio in un momento in cui dominava incontrastata la moda espressionista tedesca, rappresentata tra l'altro dalle opere di Robert Wiene (*Il gabinetto del Dottor Calligari* - 1919, e *Raskolnikoff* - 1923), di Murnau (*Dracula* - 1922), di Galeen (*Il Golem* - 1920) e di Fank (*Il cavaliere di pietra* - 1923). Degno di nota è altresì il film *Der Dermütige und die Sängerin* (*L'umile e la cantatrice*), tratto dal romanzo di Felix Hollander: « Der Eid der Stephen Huller » (Il giuramento di Stefano Huller).

Dal primo capitolo di questo stesso romanzo fu tratto il soggetto del successivo film di Dupont: *Variétés* (UFA 1925). È questa la più significativa opera cinematografica di Dupont, il quale ebbe a collaboratori Erich Pommer (produttore), Leo Birinski (sceneggiatore), Karl Freund (operatore), Otto Werndorff (scenografo), e per attori Emil Jannings (Boss), Lya de Putti (la ballerina Berta-Maria), Warwick Ward, e Kurt Gerron.

La vicenda si svolge nell'ambiente del circo e dei saltimbanchi, ambiente particolarmente noto al regista fin dai primi tempi in cui egli era giornalista. In *Variétés* la macchina da presa cessa per la prima volta di dominare l'attore, e diviene lo strumento maneggevole e sensibile del regista, il quale la porterà a cogliere i dettagli più allusivi e significativi della scena.

Il film ebbe un successo clamoroso, a seguito del quale Dupont venne chiamato in America. Qui egli realizzò per la Universal il film *Amami ed il mondo sarà mio* (1928) di scarsa importanza.

È dello stesso anno il film *Piccadilly* (BIP 1928) girato da Dupont in Inghilterra su soggetto tratto dal romanzo di Arnold Bennett e con l'interpretazione di Anna May Wong. Vi si riproduce l'ambiente tipico della Cina che viene rappresentato vivacemente attraverso una sobria e

buona recitazione degli attori, e mediante il ritmo calmo e pacato del montaggio e delle riprese.

Un periodo particolarmente intenso dell'attività di Dupont è quello che va dal 1928 al 1933. Dopo i due film ora ricordati, egli produsse infatti le seguenti sette opere cinematografiche: *Moulin Rouge* con Olga Cecova, *Atlantic* (1929), *Due mondi* (1930), *Fortunale sulla scogliera* (1931), *Salto mortale* (1931), *Il corridore di Maratona* (1932) e *Four wise girls* (1933).

Atlantic appare come uno dei primi film sonori tedeschi. In esso sono portate sullo schermo le ultime ore tragiche dei passeggeri del transatlantico « Titanic » naufragato nel 1912. Le scene paurose e movimentate che si svolgono durante l'affondamento della nave sono trattate con un grande senso realistico e con quella virtuosità tecnica che il Dupont aveva già dimostrato di possedere in sommo grado. Tuttavia al film si può fare la colpa di non aver saputo utilizzare efficacemente la colonna sonora: la cinematografia tedesca era certo nuova al sonoro, ma aveva già potuto giudicare le opere prodotte in America, ove già la produzione da oltre un anno era interamente sonorizzata. *Atlantic* presenta assai spesso delle scene dialogate di una lunghezza e di una teatralità sconosciuta alla cinematografia, e di questo stato di cose ne soffrono anche gli agili movimenti della camera, la quale, benchè guidata dall'esperta mano di un abile regista, si trova spesso incagliata inesplicabilmente perchè vincolata al parlato. In *Due mondi* viene ripreso l'ambiente di *Baruch*, tuttavia, sebbene lo studio degli ambienti pittoreschi degli ebrei venga fatto con un'analisi profonda, lo sviluppo del film è lento ed indubbiamente inferiore al primo. Si è talora detto che Dupont ama spesso ritornare alle sue vecchie ispirazioni per tentare di trarne un più profondo e definito carattere. Infatti, come già aveva fatto con *Due mondi* nei riguardi di *Baruch*, egli ritorna nel suo *Salto mortale* a trattare l'ambiente del circo equestre già così vivamente descritto in *Variétés*, ed anche in questo caso la seconda opera risulta inferiore alla prima. Interpreti del film furono Anna Sten, Adolf Wohlbrück e Reinhold Berndt; vi collaborarono inoltre Friedl Behn Grund e Nikolas Farkas (operatori), Paul Dessau (musicista), Alfred Iunge (scenografo). Il regista tenta in questo film la vivacità espressiva dell'obbiettivo mediante nuove e più straordinarie acrobazie, e vi giunge talora efficacemente anche perchè coadiuvato dalle possibilità del sonoro di cui conosce ormai profondamente le varie forme espressive ed emotive. Il film *Il corridore di Maratona* con Brigitte Helm è scarsamente interessante alla pari di *Four wise girls* (Universal) prodotto in America, e di cui sono interpreti June Knight e Sally O' Neil.

Dopo un periodo di inattività Dupont ha ripreso a girare in America ove ha prodotto quattro altre opere.

Suo ultimo film è *On such a night* (Paramount 1937) con Karen Morley, Eduardo Cianelli e Milli Monti.

Il Fortunale sulla scogliera è del 1931. Come abbiamo detto, questa opera viene per originalità e potenza espressiva, subito dopo *Variétés* e *Baruch*. Tuttavia fra questo e gli altri due film, corre una profonda e sostanziale differenza rappresentata dall'apporto estetico, tecnico ed emotivo dovuto al sonoro. La recitazione degli attori ai tempi del muto era esclusivamente mimica. Il temperamento di un attore si manifestava principalmente attraverso il gesto e la più o meno spiccata attitudine espressiva del volto e degli occhi.

L'avvento del sonoro ha portato un turbamento a questo equilibrio spettacolare ormai stabilito dalla consuetudine; ed ha reso l'arte mimica dell'attore più sobria e più umana, essendosi ad essa aggiunta la parola. Questo carattere distintivo tra muto e sonoro, domina le opere più importanti di Dupont, e mentre in *Variétés* si ritrova lo studio analitico e dotto dell'ambiente del circo ottenuto a mezzo della recitazione mimica, della ripresa libera dell'inquadratura, e mediante la sagace tecnica del montaggio, nel film *Il fortunale sulla scogliera* vengono scandagliati i profondi sentimenti degli uomini, non solo attraverso la recitazione mimica e vocale degli attori, ma anche attraverso un parallelo cosciente, studiato e continuo tra le passioni dei protagonisti e le molteplici metamorfosi temporalesche dell'oceano. Nè basta. Durante la stessa ripresa di inquadrature a carattere tipicamente psicologico ed umano, quali la confessione di Eileen al marito, le contraddizioni di Kingsley sottoposto all'interrogatorio, e la stessa scena che raffigura la lotta dei due rivali in amore, le azioni non sono mai viste nell'inquadratura, ma vengono allusivamente intuite e seguite non tanto per l'emotività che deriva dal montaggio o dalle azioni viste in campo, quanto per l'efficacia espressiva della colonna sonora. In *Variétés* domina inoltre un fattore morale. Dupont è particolarmente affezionato all'ambiente che in esso viene rappresentato; lo conosce e ne comprende l'atmosfera. In *Fortunale sulla scogliera* si nota per contro un maggiore sforzo di regia. La poca disponibilità dello spazio utile in un ambiente nuovo per lui, la complessità di una trama basata per intero sull'intimità delle passioni che governano l'animo degli uomini, non sono argomenti facili a trattare. Ma Dupont ha avuto la mano felice nella scelta del soggetto e nell'uso dei mezzi tecnici tanto da creare un'ottima opera cinematografica degna della più alta considerazione.

L'opera di Dupont regista, va considerata sotto un duplice aspetto a seconda che si veda in lui il realizzatore di concrete analisi psicologiche o l'originale espressionista che si giova di ogni possibilità tecnica per giungere ad uno scopo ben determinato. Sotto quest'ultimo aspetto Dupont riesce ad ottenere innovazioni o applicazioni funzionali di mezzi espressivi di vera efficacia descrittiva.

La macchina da presa perde con lui la sua statica rigidità di spettatore passivo dell'azione scenica e si sposta con piena libertà, prendendo parte allo svolgimento dei fatti e collaborando allo studio delle passioni che dominano gli avvenimenti narrati.

Il risultato di questa grande libertà di movimenti dell'inquadratura e degli attori è evidente e logico. Gli attori non più legati all'obbiettivo, e svincolati dalla sua vigile e preoccupante presenza, sono liberi di dare alla loro recitazione un ritmo caldo, intimo ed umano; l'inquadratura varia con facilità, cogliendo gli attimi più significativi, e più tipicamente reali dell'azione.

Con la scissione dei compiti che spettano rispettivamente al tecnico ed all'attore e con la possibilità data al regista di far tendere ad uno stesso fine l'opera di tutti i collaboratori, il Dupont è riuscito ad ottenere effetti psicologici buoni, ma strettamente letterari. Ma questo è del resto un difetto comune a tutta la cinematografia tedesca, e che sotto certi aspetti si ritrova anche in Murnau ed in Pabst. Un'altra caratteristica di Dupont è quella di utilizzare inquadrature oblique là dove il rendimento formale di questo mezzo può risultare come avente una pre-

cisa rispondenza interiore. Inoltre, come avremo occasione di vedere, Dupont limita le posizioni della camera alle possibilità spaziali presentate dall'ambiente. Una conseguenza di questa nuova tecnica è la necessità di eseguire il montaggio con pezzi brevi, ed inquadrature soggettive.

Gli esempi molto suggestivi al riguardo non mancano. Ne citeremo uno assai interessante dal film *Variétés*.

Nella scena che raffigura gli attori al lavoro sul trapezio, il regista riprende un'inquadratura soggettiva dal punto di vista degli acrobati, aprendo in tal modo davanti agli spettatori una vasta e profonda conca al fondo della quale si vede, durante il pauroso dondolìo, la platea del circo gremita di pubblico. Ma questo uso soggettivo della macchina da presa raggiunge il suo effetto solamente perchè accompagnato e potenziato dalla passione drammatica della narrazione, e da un montaggio a ritmo rapidissimo. Nel contributo contemporaneo e fattivo della tecnica e della recitazione, si ritrova l'equilibrio che il saltellante trapezio avrebbe da solo irreparabilmente perduto.

Occorre tuttavia precisare che assai spesso questa espressiva arte della ripresa e del montaggio è stata adoperata erroneamente e spinta alle più estreme conseguenze logiche che si sintetizzano nella più assoluta mobilità e libertà dell'attore che recita senza nessun riguardo verso la macchina da presa. Ciò non è facile in pratica nè esiste in Dupont. L'attuale realismo che dalle precedenti correnti ha preso la sua materia basilare, crea e cerca di mantenere un rapporto costante fra figurazione ed espressione recitativa, fra inquadratura ed azione. Il felice tentativo messo in rilievo dal Dupont, di emancipare la tecnica dalla recitazione, segna indubbiamente la fine del dominio dell'inquadratura frontale, che per tanto tempo ha dominato la cinematografia; tuttavia riteniamo che non sia giusto trarne false conclusioni, sulla necessità che debba esistere una incondizionata egemonia dell'attore sulla macchina da presa.

Il soggetto

Il capitano Kell, pacifico tipo di lupo di mare, comandante di un faro lontano dalla città, sposa e porta con sè nell'angusto e solitario ambiente del faro, una giovane donna (Eileen), la cui vita di ballerina si è sempre svolta in locali frequentati e pieni di vita e di brio.

La ciurma del faro è in tutto composta da quattro o cinque marinai, dei quali ha solo importanza per lo svolgimento dell'azione il sottocapo Cass, uomo energico, tarchiato, rude nei modi, e che sotto un'apparenza pacifica e bonaria cela un animo basso e vile.

Kell ha sposato Eileen più per avere una donna per la cucina e per la cura dei locali e degli uomini, principalmente di sè stesso, che per necessità sessuale e spirituale.

La giovinezza di Eileen soffre ben presto dell'abbandono e dell'incomprensione del marito nonostante le arti seduttive alle quali la donna tenta di ricorrere.

Nella solitudine e nella monotonia di quella vita alla quale è condannata, Eileen non può restare insensibile alle adulazioni di Cass, e finisce col cedere alle sue istigazioni. In una notte di tempesta, mentre il mare iroso flagella con maggior veemenza le rocce, Eileen raggiunge Cass nella sua camera. Quella notte stessa è però foriera di una più grande tempesta di sentimenti.

Un naufrago (Kingsley), raccolto in fin di vita in una barca sfracella-

tasi contro le rocce del faro, giunge inopportunamente a turbare e troncare, per quella notte e per sempre, l'adulterio che Cass ed Eileen consumano ai danni del capitano.

Eileen che ha ceduto a Cass solo perchè esso era l'unico uomo che le si era presentato, non tarda a simpatizzare con Kingsley del quale diviene ben presto l'amante. La gelosia e l'ira covano nell'animo di Cass e giungono al parossismo la sera in cui, per caso aprendo la radio, egli apprende che Kingsley è l'ex direttore di una Società di assicurazioni ricercato dalla polizia per aver sottratto tutto il denaro alla sua ditta.

La spiegazione tra i due uomini avviene in un primo momento in forma apparentemente calma; i due contendenti al loro primo urto si studiano e con una serie di promesse, concessioni e ricatti tentano di piegarsi l'un l'altro. Il sopraggiungere di Eileen, che, ignara della presenza di Cass, butta le braccia al còllo di Kingsley, fa scoppiare l'inevitabile tragedia.

Il fortunale della natura spinge con irruenza i cavalloni contro le irte rocce della scogliera che circonda il faro; il fortunale che agita le basse passioni degli uomini, si abbatte con tragica violenza sugli animi dei protagonisti.

Eileen, che sente del vero amore per Kingsley, segue pavida la lotta furibonda fra i due uomini e nel momento stesso in cui Cass sta per trionfare del suo avversario, esplode contro di lui un colpo di rivoltella.

Cass, colpito a morte, si accascia su di una sedia. Il capitano Kell, ignaro degli avvenimenti, richiamato dal colpo di rivoltella, giunge nella camera della lotta e del delitto, ove trova Eileen con la rivoltella in mano.

I suoi doveri di comandante del faro gli impongono di avvertire la polizia e di aprire senza indugio una rapida istruttoria. Nel corso di questa egli stesso viene coinvolto nella tempesta di passioni che fino allora aveva martoriato la vita degli altri abitanti del faro.

Il fortunale infuria sulla scogliera, e, per confronto con esso, sarà più forte il dolore del capitano Kell che, attraverso una serie di interrogatori, verrà a conoscere la dolorosa verità.

Eileen porta in seno un figlio ed è stata l'amante di Cass.

La polizia, accorsa al richiamo del capitano, arresta Kingsley, ed accetta la versione del suicidio di Cass, preparata da Kell, allo scopo di salvare la moglie.

Kell, racchiuso nel suo dolore, chiude la porta della sua stanza ad Eileen la quale, abbandonata dal marito, segue il richiamo del suo amore, che tornerà a lei, dopo l'espiazione della pena, per alleviarle il ricordo dei patimenti e della lunga attesa.

Solo dopo qualche tempo in un casuale incontro di Eileen con Kell, la donna confesserà al marito di amare Kingsley.

Il soggetto è tratto dal dramma di Frantz Harvey intitolato « Cape Forlorn ».

La delicata e complessa elaborazione degli stati d'animo, sulla quale poggia il racconto di questo dramma, profondamente umano e profondamente sentito dal regista, si manifesta attraverso la narrazione semplice e lineare degli avvenimenti.

Più complessa è la passione che agita la coscienza dei protagonisti e più logica, reale, vera, appare la rappresentazione cinematografica dei fatti.

Il regista prepara le situazioni e gli ambienti con cura, giovandosi di tutti i mezzi espressivi della tecnica.

Le fasi descrittive che compongono la vicenda del dramma precedono e preparano lo spettatore alle

fasi passionali ed attive della tragedia. Il montaggio, l'uso e talora l'abuso dei dettagli, il ritmo delle azioni, la fotografia e la colonna sonora sono tutti mezzi di cui il Dupont si giova con particolare abilità e con sorprendente efficacia.

L'ambiente del faro non si prestava alla ripresa di inquadrature in campo lungo e solo raramente ha dato la possibilità al regista di giovarsi del mezzo campo lungo. Ciò nonostante le scene raggiungono sempre il loro effetto espressivo anche quando l'azione descritta necessita di un più ampio respiro e di un più vasto orizzonte.

Il carattere veramente originale e tipicamente realista vien dato alla trama dalla vicinanza del mare.

La passionalità delle anime martoriate dalla tragedia che si annida negli ambienti del faro, trova un parallelo felice nella eterna mobilità delle onde che si frangono impetuose contro la scogliera e nella veemente, paurosa ed irrefrenabile ira degli elementi della natura.

Dupont non ha mai abusato di questa analogia: il mare ritorna sullo schermo solo quando vuole esprimere un forte stato d'animo nei protagonisti.

Un certo senso di squilibrio in tutta questa armonica costruzione cinematografica è dato dalla colonna sonora. A nostro parere si è abusato del rumore prodotto dal frangersi dei marosi la cui forza espressiva ai fini estetici del film, sarebbe stata di assai maggiore effetto se limitata ai momenti salienti del dramma. È vero che in questi casi il regista si giova di ulteriori espedienti altrettanto felici e di altrettanto valore estetico come meglio sarà visto nel seguito di questa analisi, ma è altrettanto vero che l'orecchio dello spettatore finisce con l'abituarsi al rumore continuo e costante fino al punto da sentirlo, per un noto fenomeno di psicologia, solo saltuariamente; tuttavia permane sempre in lui un senso indefinibile di fastidio, tanto più noioso quanto meno è monotona l'azione scenica.

Il treatment

Il treatment del film ordinato per sequenze è il seguente:

1. — *In un grande caffè-ristorante frequentatissimo, in uno dei tanti porti di mare del Pacifico.* — Kell sta seduto ad un tavolo, racchiuso nei suoi pensieri; Eileen si avvicina e, sedutasi allo stesso tavolo, ricorda con parole, che sono quasi di spiegazione e di scusa, il loro triste passato. Ha inizio il ricordo degli avvenimenti.

2. — *Sul piazzale del faro.* — Kell ritorna dalla sua gita in città e porta con sè la moglie Eileen. Presentazione di Eileen al cuoco ed a Cass, sottocapo del faro. Kell indica alla moglie la cucina alla quale essa dovrà d'ora in poi dedicarsi. Prime malignità del personale del faro.

3. — *Nella camera da pranzo del faro.* — Il personale del faro festeggia l'arrivo di Eileen. Kell pronuncia qualche parola di ringraziamento. Si brinda alla salute di Eileen. Altre malignità vengono dette dai presenti nei riguardi della donna. Si intuisce che Eileen deve essere stata una ballerina.

4. — *Qualche tempo dopo.* — Eileen, Kell e Cass mangiano alla stessa tavola. Eileen si lamenta del tempo. Cass predice giorni di tempesta ancora più tetri per gli abitanti del faro. Eileen va in cucina e Kell ne approfitta per rimproverare Cass di aver turbato la moglie e per ordinargli di cessare da ulteriori tentativi del genere.

5. — *Sul piazzale del faro.* — Eileen raccoglie i panni stesi. Un marinaio seduto accanto ad una rete l'avverte che ella sta prendendo per errore una camicia di Cass. Durante il colloquio che ne segue il marinaio ha occasione di dire alla donna che Cass da un certo tempo si lava e si pulisce con maggior frequenza per farsi notare da lei. La donna sorride a questa notizia

ma la sua attenzione è attratta dalla camicia di Cass gonfiata dal vento.

6. — *Nell'interno del faro.* — Cass entra nella stanza in cui Eileen fa le pulizie e le propone di dividere con lui, a Sidney, la somma di seicento sterline che egli possiede. Continuando a farle questa proposta la segue in cucina e, rimane a parlare con lei fino a quando una voce non lo chiama al lavoro.

7. — *Camera da letto dei Kell.* — Eileen in sottoveste tenta di risvegliare i desideri del marito, il cui unico pensiero è invece quello di poter fra due anni ritirarsi a Sidney con i suoi risparmi che, per quei giorni, saranno sufficienti ad assicurare loro una vita tranquilla. Eileen domanda: *Perchè mi hai sposata?* Il vecchio, indifferente al richiamo dei sensi, risponde: *Mah! Forse perchè sono un vecchio matto.* Eileen visto vano il suo tentativo di seduzione, fa uso di tutti i suoi cosmetici e profumi che ha tenuto fino ad allora racchiusi in una cassetta. Ma l'effetto su Kell non è quello sperato. Il capitano raccoglie la cassetta dei cosmetici e la butta via dalla finestra; preso poi un asciugamano toglie a viva forza il trucco dalla faccia della moglie. I due vanno a riposare nelle loro cuccette.

8. — *Durante la notte.* — Eileen si alza e cautamente esce dalla stanza per recarsi da Cass. Sulla porta della camera da letto si incontra con lui. Cass stringe tra le sue braccia la donna e la conduce in camera sua.

9. — Si ode la sirena del faro. È accaduto qualcosa. Cass accompagna Eileen fin sulle scale e va ad informarsi del motivo dell'allarme. Eileen è appena rientrata nella sua cuccetta quando anche il capitano si sveglia.

10. — *Sulla scogliera.* — Cass aiutato da un marinaio si getta in mare e porta in salvo un uomo svenuto che era giunto fin lí in una barca ora infranta contro le rocce.

11. — *In una stanza del faro.* — Eileen ha cura di Kingsley e della sua roba. Entra un marinaio che chiede a Kingsley due sterline di regalo per il salvataggio. Eileen prende la giacca di Kingsley, toglie dalle tasche una rivoltella ed un monocolo che posa sul tavolo, e la consegna al marinaio perchè la faccia asciugare. Kingsley toglie dalle mani del marinaio la giacca e da una tasca interna tira fuori qualcosa che nasconde rapidamente. Il marinaio si allontana e Kingsley regala ad Eileen la rivoltella tenendo per sè il monocolo.

12. — Kingsley circonda di attenzioni Eileen. Cass, fortemente geloso, cerca di aprire gli occhi al capitano, il quale sembra completamente estraneo agli avvenimenti. Kingsley accetta di partecipare ad una gita in barca con Eileen. Si comprende che la donna diventa l'amante di Kingsley.

13. — *Durante l'ora del the.* — Kell invia una lettera in città. Scaramucce di gelosia fra Cass ed Eileen. Kingsley su richiesta della donna suona il pianoforte. Eileen esce e Kingsley ne approfitta per chiamare in disparte il marinaio che si avvia in città e pregarlo di non parlare della sua presenza al faro. Si comprende chiaramente che il passato di Kingsley non è buono. Kingsley riprende a suonare e Cass sgarbatamente gli dice di smettere.

14. — *Nella cucina del faro.* — Cass raggiunge Eileen che sta pulendo le posate e con velata minaccia ottiene la promessa che essa tornerà ad essere sua.

15. — *In una stanza del faro.* — Kingsley seduto davanti al piano conta un pacco di banconote. Cass fischiando entra nella stanza e sorridendo incita Kingsley a suonare di nuovo. Eileen richiamata dalla musica va da Kingsley e gli confida il ricatto di Cass.

16. — *Durante la notte.* — Cass è inquieto. Si accorge che Eileen va da Kingsley e per ingannare la sua trepidazione e gelosia accende la radio. La voce nasale dell'altoparlante gli comunica che Kingsley è ricercato dalla polizia essendo fuggito con tutto il denaro della Società di assicurazioni di cui era direttore.

17. — *Il mattino seguente. In una stanza del faro.* — Kingsley e Kell giocano a dama. Cass ed Eileen sono seduti nella stessa stanza. Cass comunica al capitano che il direttore della Società di assicurazioni

presso la quale lui ha depositato tutto il suo denaro è fuggito. Sorpresa e meraviglia di Kingsley. Naturalmente Cass non pronuncia il nome del Direttore.

18. — *Altra stanza del faro.* — Cass e Kingsley discutono ora apertamente. Cass fa comprendere a Kingsley che lo denuncerà se non rinuncia ad Eileen. Kingsley a sua volta minaccia Cass di dire la verità al capitano. Cass propone allora a Kingsley di imbarcarsi col suo aiuto e con la spesa di cinque sterline su una chiatta che passerà nei pressi del faro durante la notte; Eileen dovrà restare per sempre con Cass. Ma poichè Kingsley rifiuta l'offerta Cass gli dà cinque minuti di tempo per riflettere e si allontana dalla stanza chiudendovelo dentro a chiave.

19. — *Pochi minuti dopo.* — Cass rientra nella stanza, che chiude a chiave dall'interno, ma trova Kingsley fermamente deciso a non lasciare il faro. Cass gli propone di rifletter meglio sulle conseguenze del suo rifiuto. Poco dopo giunge Eileen che chiama e bussa. Cass invita Kingsley ad aprire. Eileen entrando butta le braccia al collo di Kingsley. Ne nasce un'aperta discussione in seguito alla quale i due uomini vengono alle mani. Eileen assiste terrorizzata alla lotta e, venuta quasi involontariamente in possesso della rivoltella che le aveva donata Kingsley, uccide Cass proprio nel momento in cui questi stava per aver ragione del suo avversario. Il capitano Kell richiamato dall'esplosione del colpo di rivoltella giunge nella stanza. Si accorge che Cass è morto per mano della moglie. Completamente ignaro della tragedia e delle sue cause, dopo aver avvertita la polizia apre un'inchiesta.

20. — *Nello studio del capitano.* — Interrogatorio di Kingsley. Il capitano Kell volendo risalire alle cause dell'omicidio apprende da Kingsley che Cass si era vantato senza ragione di aver posseduta sua moglie.

21. — Interrogatorio di Eileen. Kell vuol sapere dalla moglie perchè ha sparato su Cass ed Eileen alle ripetute ed assillanti domande finisce col confessargli che Cass si era vantato di averla avuta sua e che ella ha sparato solo oggi perchè soltanto adesso si era accorta di esser madre.

22. — Kell convinto dalle ragioni addotte dalla moglie avverte il personale del faro che alla polizia bisogna di comune accordo dire che Cass si è suicidato. Per rendere più plausibile tale spiegazione getta in mare la rivoltella di Kingsley e, dopo aver esploso un colpo con quella di Cass, che ha lo stesso calibro dell'altra, la fa porre accanto al corpo dell'ucciso. In attesa della polizia Kell straccia i fogli sui quali sono trascritte le deposizioni di Kingsley e della moglie. In seguito comincia a commentare gli avvenimenti e durante i discorsi che ne seguono Kingsley, che è ignaro della deposizione fatta da Eileen, finisce col contraddirsi e col far risvegliare i sospetti del capitano. Kell manda via Kingsley e riprende l'interrogatorio della moglie la quale esasperata è costretta ad ammettere che è stata realmente di Cass.

23. — Sopraggiunge la polizia la quale accetta la versione della morte di Cass ed arresta Kingsley per il furto ai danni della Società di assicurazioni. — Sulle scale del faro. Kingsley scende ammanettato passando davanti ad Eileen. Il commissario avverte la donna che egli può trasportarla in città col canotto della polizia e, poichè Eileen si mostra meravigliata, le conferma di aver saputo dal marito che lei ha desiderio di ritornare in città. Eileen tenta di entrare nella camera di Kell ma si accorge che è chiusa dall'interno.

24. — *Nello stesso grande caffè-ristorante di cui al n° 1* — Eileen accanto al marito ha finito di raccontare la sua triste storia. Con lo sguardo fisso nel vuoto dice: *Assai brutto è stato... per tanto tempo... ho molto patito... ma adesso la mia lunga attesa sta per finire*. Kell alla fine del racconto della donna si è silenziosamente allontanato dal tavolo lasciando Eileen con i suoi ricordi.

La sceneggiatura ed il montaggio

È difficile poter analizzare compiutamente una qualsiasi opera cinematografica scindendo nettamente i

valori funzionali e formativi rappresentati rispettivamente dalla sceneggiatura e dal montaggio.

Questi due momenti della fase creativa di un film sono in pratica essenzialmente diversi. Essi si identificano però in un unico elemento estetico ed emotivo allorchè il critico si accinge a vagliare l'opera compiuta.

In Dupont questo è ancor più vero, in quanto il regista si vale costantemente del montaggio per dar vita reale agli avvenimenti e spinge assai spesso il ritmo delle inquadrature ad una successione rapida di dettagli e di primissimi piani che hanno lo scopo di raggiungere una espressività dinamica che non sarebbe agevole trovare nella sceneggiatura. Per questa ragione un'analisi della sola sceneggiatura non potrebbe in alcun modo dare materia ad una critica serena del film, perchè verrebbero a mancare le successioni emotive e descrittive del montaggio che rappresentano invece in questo caso particolare, ed in tutti i film di Dupont in genere, la vera forza estetica ed il reale contenuto etico della trama.

La vicenda del film è semplice ed umana; vi si narra la triste storia di una donna lanciata nel vorticoso giro della vita quotidiana, circondata dall'incomprensione e dall'apatia del marito ed esposta al richiamo insidioso dei sensi. Tutto il dramma di una esistenza esuberante frenata da un ambiente privo di vitalità, asservita ad un ideale che non è il proprio, non può essere narrato nella sceneggiatura, e può solamente trovare la sua forma espressiva nella mente, nel cuore e nella tecnica del regista. Nel film di Dupont la sceneggiatura rappresenta la narrazione logica e cronologica del fatto, il montaggio è il fatto stesso, è la vita vissuta con tutto il suo corredo di passioni, sensualità e sentimenti.

Come abbiamo detto, l'ambiente ristretto del faro limita le possibilità tecniche del regista; mai in tutto il film si vedrà un campo lungo e lo stesso mezzo primo piano è usato con una certa negligenza, solo allorchè si vuol fissare nel racconto la reale posizione degli attori ed i loro reciproci rapporti spaziali.

In una prima analisi critica il film si può considerare come una sequenza alternativa di formazione di stati d'animo seguita immediatamente da uno sviluppo completo di emozioni e di passioni. Brevissime le descrizioni, limitate al tempo necessario per inquadrare e fissare nello spettatore l'ambiente; ricercate, elaborate ed attentamente studiate le passioni che dominano gli uomini.

Le sequenze emotive, che descrivono gli atti culminanti di ogni azione significativa, sono espresse talvolta con ritmo accelerato mediante l'uso di dettagli rapidamente alternati, tal'altra volta con ritmo lento, quasi documentario, e di solito senza mai cambiare l'inquadratura.

I sentimenti che sono compressi negli animi dei protagonisti e che non possono essere veduti sui volti o attraverso le azioni, trovano invece la loro espressione nella successione di dettagli, elaborati con tanta cura e con tale sagace scelta da non lasciar dubbi sull'intento che il regista si propone di conseguire.

Nelle pagine che seguono è riportata una rapida analisi del film e la sceneggiatura di talune sequenze che, meglio di ogni descrizione, varranno a documentare la tecnica originale, veristica e profondamente umana che caratterizza l'opera del regista.

Il film s'inizia con la descrizione dell'ambiente nel quale è vissuta fino ad allora Eileen. La descrizione è tipica perchè ottenuta a mezzo di una lunghissima carrellata, la quale muovendo da un «*esterno*» che lascia

vedere il giardino e l'ingresso di un caffè-ristorante esotico, fa spostare l'inquadratura con ritmo lento portando successivamente in campo tutti gli ambienti del vasto locale.

In questo mondo di vita, di canti e di movimento incessante, vien presentata Eileen, la quale avendo veduto il marito ad un tavolo del locale gli si siede accanto per confidargli l'intera verità sul loro comune passato.

In netto contrasto con l'ambiente ora descritto, interviene nel ricordo della donna, la visione del locali del faro, e della vita cui essa si era inconsciamente condannata sposando il capitano Kell.

Queste due sequenze sono separate da una dissolvenza. La prima è completata da una musica festosa, la seconda è dominata dall'incessante frangersi delle onde contro la scogliera.

Il terzo momento descrittivo del film ci mostra Eileen nelle sue mansioni di donna di casa. Il regista si preoccupa di rendere logico il dramma nel quale deve culminare la narrazione, creando nettamente e senza falsità la posizione della donna in un ambiente prettamente maschile. Eileen è stata sposata da Kell perchè pensi alla cucina e curi le poche stanze del faro.

Cessa a questo punto quello che potrebbe considerarsi il prologo degli avvenimenti che seguono, e si entra decisamente nel racconto. Questo può essere diviso in due fasi distinte; nella prima la passione della donna domina gli avvenimenti, nella seconda è fortemente marcata la lotta intima dei due uomini gelosi, lotta che sbocca inesorabilmente nell'urto delle due volontà.

Nello svolgimento di ogni nucleo drammatico si distinguono: un momento descrittivo degli stati d'animo ed uno svolgimento di azioni emotive.

1ª fase - Momento descrittivo. Corrisponde ai numeri 4, 5, 6, del treatment.

Eileen serve a tavola, lava, pulisce e fa la cucina. Cass tenta di stabilire tra la donna e lui una identità di vedute che gli permetta di avvicinarla.

1ª fase - Svolgimento dell'azione emotiva. La donna tenta di risvegliare i desideri del marito dapprima mostrandosi a lui in veste succinta (v. Tav. I fig. 1) ed in seguito adoperando per il ritocco del suo viso una serie di cosmetici che ha tenuto nascosti in una cassetta e dei quali non si è mai fino allora servita. Riuscito vano il suo tentativo ella si recherà durante la notte nella camera di Cass.

Ecco la sceneggiatura di questo episodio.

1 — Dett. Una scatola di rossetto tenuta in mano da Eileen.
Dissolvenza.

2 — Dett. Un libro aperto sul quale si vede un faro ed il titolo. Si tratta di un volume sui fari e sulle navi-faro.
Dissolvenza.

3 — Dett. Le mani di Eileen che preparano il rimmel.
Dissolvenza.

4 — Dett. Un particolare del viso di Eileen nel quale predomina l'occhio destro; una mano con un pennellino entra in campo e dà il rimmel alle ciglia (V. Tav. I, fig. 2).
Dissolvenza.

5 — Dett. Altro particolare del viso di Eileen nel quale predomina la parte inferiore del viso. Eileen si dà lentamente e con cura il rossetto alle labbra (v. Tav. II fig. 1).
Dissolvenza.

6 — Un particolare del tavolo della toilette; Eileen si dà lo smalto sulle unghie ben curate.
Dissolvenza.

7 — Dett. Altro particolare della testa di Eileen; Eileen si pettina.
Dissolvenza.

8 — Altro particolare del tavolo della toilette: una bottiglietta di profumo con spruzzatore. La mano di Eileen la prende e (lenta pan. obliqua) la avvicina al collo ed al viso profumandosi.
Con panoramica verticale viene portato in campo il viso di Eileen, completamente curato e sul quale brilla di desiderio lo sguardo della donna.

Non occorre far notare come tutta l'azione sia descritta con una successione di dettagli e senza nessuna parola. La colonna sonora fa udire solamente il mormorio monotono delle onde. Tuttavia l'espressività della scena è vivissima e prima ancora che si veda sullo schermo il viso di Eileen si è già certi che i cosmetici hanno avuto il loro magico effetto.

Il montaggio che ha avuto fin qui un ritmo descrittivo basato su frequentissime successioni di dettagli, acquista ad un tratto un più ampio respiro. L'inquadratura che segue è in figura intera e non cambierà se non al termine della reazione nervosa prodotta su Kell dal tentativo della moglie. L'emotività della scena viene ora affidata ad alcune panoramiche che mantengono in campo e seguono i successivi movimenti del capitano.

9 — F. I. Eileen profuma la stanza nella direzione del marito il quale (pan.) legge sempre il suo libro sui fari. Il profumo attrae la sua attenzione; egli alza la testa, guarda meravigliato in direzione della moglie, la segue per qualche istante con lo sguardo mentre essa entra in campo e si avvicina a lui. Sono in gioco due opposte passioni: la donna che vuol svegliare i sensi sopiti del marito; l'uomo il quale, indifferente alle seduzioni, si stupisce e disapprova la civetteria della moglie. Kell si alza, squadra la moglie dalla testa ai piedi e dai piedi alla testa, butta il libro, guarda verso la toilette e, tirando dal sigaro frequenti boccate di fumo, si avvia (lenta pan.) per controllare i mezzi di cui si è servita la moglie per il ritocco della sua bellezza. Prende il rimmel e lo butta per terra, guarda il rossetto, controlla il funzionamento dello spruzzatore restandone palesemente meravigliato, accumula tutti i cosmetici di cui si è servita la moglie, dentro una cassetta, si dirige verso la finestra e butta tutto in mare. Eileen che ha compreso le intenzioni del marito grida (f. c.): «*No... no*» e singhiozza nervosamente. Kell si volta, si dirige (pan.) verso un asciugamano e (pan.), avvicinatosi alla moglie le strofina la faccia togliendole il trucco.

10 — M. P. P. di Cass che si lava rovesciandosi catinelle di acqua gelata sulla testa.

11 — Dett. delle scarpe del capitano; (pan. verticale) la cuccetta dove il capitano sta sistemandosi per passare la notte; (rapida pan.) le scarpe di Eileen accanto alle quali cadono successivamente una vestaglia ed una sottoveste; (pan. verticale) la cuccetta nella quale trovasi Eileen che sta chiudendo nervosamente le tendine.

12 — F. I. di Cass che dapprima si pettina davanti ad uno specchio ed in seguito, presa la giacca la spazzola scrupolosamente.

13 — Dett. della tendina che chiude la cuccetta di Eileen. Si vedono le gambe di Eileen, poi (pan. verticale) si vede il cauto tentativo della donna di calzare le pantofole.
Dissolvenza.

14 — Dett. La parte bassa di una porta aperta e sul pavimento la traccia luminosa prodotta da una lampada che trovasi nel corridoio. I piedi di Eileen si muovono lentamente ed in silenzio. In seguito sulla scia luminosa si vede l'ombra di Eileen della quale risalta particolarmente la capigliatura.

15 — F. I. di Eileen che si avvicina alla porta della camera di Cass guardandosi attorno con fare circospetto per paura di

essere vista. Davanti alla porta ella si ferma incerta, le volge le spalle e si appoggia allo stipite di essa.

16 — P. P. del busto di Eileen. Entra in campo lentamente il braccio tatuato di Cass che si avvicina al corpo della donna, e (pan. verticale) giunge fin sul viso di Eileen. La mano di Cass sfiora appena la guancia di lei, accenna ad una leggera carezza mentre gli occhi di Eileen si socchiudono con sensualità (V. Tav. II fig. 2); (pan.) la mano scende fin sul fianco della donna; (pan. risalendo fin sul viso di Eileen). La donna reclina lentamente, la testa indietro offrendo le labbra ed il collo al bacio dell'uomo. Entra in campo Cass che avvicina sempre più la testa ad Eileen. S'intuisce che la porta della camera di Cass si apre. I due si portano lentamente fuori quadro lasciando in campo la porta che si chiude.

17 — Dett. del faro. Fischia in questo punto la sirena d'allarme del faro.

Il taglio di sceneggiatura qui riportato non ha bisogno di commento. V'è soltanto da fissare talune idee sull'equilibrio funzionale tra figurazione e narrazione. La descrizione psicologica degli attori è ottenuta generalmente (ad esempio da Pabst e da Vidor) attraverso l'ambiente in cui essi vivono ed a mezzo di taluni tratti caratteristici della loro indole sintetizzati in avvenimenti di secondaria importanza all'inizio del film. Nel *Fortunale sulla scogliera* (ed in quasi tutta la produzione di Dupont) il carattere dei personaggi non viene analizzato a priori; lo spettatore ha bisogno di vedere tutto il film, e di rivederlo poi nella sua fantasia, per penetrare nell'intimo dei personaggi. Il regista non si discosta dalla realtà logica dei fatti, e presenta i personaggi nei momenti in cui vivono sullo schermo una vera fase della loro vita, senza premature rivelazioni del loro carattere. In questo film spiccatamente psicologico, in cui era necessario scendere nell'intimità dell'animo umano per analizzarne i sentimenti, Dupont si è sottratto deliberatamente alla descrizione dei tipi impersonati dagli attori ed ha lasciato allo spettatore il compito di studiare e vagliare i suoi protagonisti. Egli descrive minutamente talune azioni, porta con ricercatezza in dettaglio tutto ciò che deve essere visto e valutato ma nel tempo stesso alza un insormontabile diaframma per coprire l'indole vera degli uomini. Il pubblico deve studiare il suo personaggio al cinema come lo dovrebbe fare nella vita reale. La donna che va ad offrirsi a Cass non parla durante tutta questa parte del film e non si vede mai in figura intera; non se ne potrebbero conoscere le intenzioni se l'azione non fosse chiaramente descrittiva.

Lo stesso potrebbe dirsi dell'azione che si svolge nella camera da letto dei Kell. La ripugnanza del marito per l'eccessiva civettèria della moglie è espressa senza parole, ed il gesto di Kell che pulisce il viso di Eileen è certamente più espressivo e significativo di ogni dialogo e rende lo stato d'animo di quell'uomo rozzo e primitivo con una potenza figurativa che supera di gran lunga ogni altra possibilità.

2ª fase - Momento descrittivo.

Entra a far parte dell'ambiente del faro Kingsley, il quale viene trovato in una barca che è venuta ad infrangersi sugli scogli del faro. Kingsley ha un oscuro passato e Dupont lo fa intuire per gradi; solo più tardi e per puro caso si saprà che Kingsley è fuggitivo e ricercato dalla polizia. Della notizia, appresa per radio, ne approfitta Cass per imporsi all'uomo. La fase descrittiva di questo ambiente in cui predomina la forte tensione tra i due uomini che si contendono l'amore di Eileen è lenta, quasi pesante, ed elaborata con cura.

Il dettaglio è adoperato con frequenza come sempre; talvolta però ne viene fatto abuso. Così ad esempio non ci sembra ben riuscita l'inquadratura della barca che batte contro gli scogli e che viene portata in campo troppe volte; e altrettanto inefficace è il salvataggio di Kingsley forse perchè appare troppo evidente che la scena è stata girata in teatro.

In questa fase vi sono tuttavia scene molto belle come questa in cui Cass geloso delle attenzioni che Eileen ha per Kingsley tenta di ricattarla.

Kingsley suona.

1 — M. P. P. Cass entra nella stanza.

2. — F. I. Cass: « *Non vi sembra che basti... con questa scempia musica? Non siamo alla fiera* ». Cass esce dalla stanza mentre (pan.) Kingsley cessa di suonare, ride e batte con un sol dito qualche tasto.

3 — F. I. di Eileen che in cucina pulisce le posate. Ad un tratto guarda verso la porta.
Cass (f. c.): « *Eileen* ».
Eileen: « *Siete voi?* ».
Cass: (entrando in campo) « *Beh!... come va l'umore quest'oggi?* ».

4 — M. P. P. Eileen: (sorridendo) « *Ah! molto bene. È assai carino quel Kingsley, non ti pare?* ».

5 — F. I. di Cass che avanza verso la donna. Cass: « *Carino... carino proprio...* » si avvicina alla finestra, siede: Cass: « *Tanto carino* » (ironico).

6 — M. P. P. dei due.
Cass: « *Credigli e vedrai dove vai a finire* ».
Eileen: « *Non capisco che intendi* ».
Cass: « *Basta! È un bell'impostore* ».
Eileen: « *Ah! Che geloso che sei... si direbbe che sei solo... al mondo* ».
Cass: « *Credi? Proprio? Se non hai paura... posso...* ».

7 — P. P. abbondante dei due.
Cass: « *...posso ...tuttavia avvertirti che non sei sulla buona strada* (stringendo a sè la donna) *Se...* ».
Eileen: (sorride forzatamente) « *Ma si...* » (v. Tav. III fig. 1).
Cass: (carezzandole brutalmente i capelli) « *Intesi?* » (esce dalla stanza in M. C. L.).

8 — F. I. di Kingsley accanto al piano. Kingsley conta avidamente un pacco di banconote. Fuori campo Cass si avvicina fischiando. Kingsley nasconde velocemente il denaro. Panoramica alla porta della stanza.
Cass: (entrando) « *Su, su... suonate* ».

9 — M. P. P. di Kingsley. Kingsley sorride.

10 — M. P. P. Cass esce dalla stanza. Panoramica su Kingsley che riprende a suonare.

11 — M. P. P. di Eileen come 4. Eileen asciuga delle posate e la sua attenzione è attratta dalla musica. Si asciuga le mani ed esce di campo.

12 — Dett. La tastiera del pianoforte e le mani di Kingsley che suonano una canzone allegra. Si vede entrare in campo la gonna di Eileen.
Kingsley: « *Che c'è signora Eileen?* ».

13 — Mare in burrasca.

Come si è detto il regista usa frequentemente intramezzare alle scene descrittive ed emotive la visione del mare o taluni dettagli del faro. Questo montaggio non è casuale ma trova una profonda rispondenza nello sviluppo degli eventi. Esiste in altri termini uno stretto parallelismo tra i sentimenti profondi dei protagonisti e gli elementi della natura. Un esempio molto espressivo lo si vedrà in seguito nella scena della morte di Cass.

Dupont descrive due tragedie con un parallelismo deciso: quella che si prepara nell'interno del faro e quella che sta per accadere all'esterno, ed egli adopera il tema del mare come un *leit motif* in una grande sinfonia.

Gli stati d'animo dei protagonisti trovano sempre un raffronto esatto nelle manifestazioni della natura che precedono il fortunale.

Il sorriso di Eileen che è felice della vicinanza di Kingsley trova un preciso riscontro nello stridio lontano dei gabbiani richiamati sugli scogli dalla bonaccia; l'atmosfera di rancori, di attese e di patemi ha il suo corrispettivo nel mare che è calmo in apparenza ma sul quale si intuisce che sta per imperversare la tempesta; il dramma nel faro si svolgerà nel momento stesso in cui il fortunale avrà raggiunta la sua massima intensità.

La scena tra Eileen e Kingsley continua:

14 — M. P. P. di Eileen e Kingsley accanto alla finestra.
Kingsley: « *Che avete dunque?* ».
Eileen: « *Tanta angoscia* ».
K.: « *Angoscia? E perchè?* ».
E.: (singhiozza).
K.: « *Per... Cass?* ».
E.: (si avvicina in P. P.) « *Tanto... tanto mi tortura* ».
K.: « *E voi?* » (v. Tav. III fig. 2).
E.: « *Vuole che vada a Sidney con lui* ».
K.: « *E voi?* » (si avvicina di più ad Eileen).
E.: « *Io non so niente* ».
K.: « *E se vi dicessi di non andarci?* ».
E.: (abbandona le braccia lungo il corpo e si appoggia a Kingsley).

15 — Mare in burrasca.

Nella notte che segue Cass, che attende Eileen, si accorge che la donna si reca da Kingsley. È proprio in questo momento che, aprendo la radio, egli viene a conoscenza dei connotati di un uomo ricercato dalla polizia.

Il regista ha intercalato in questa scena qualche inquadratura di Eileen tra le braccia di Kingsley. Il che ci sembra illogico e debole come ritmo di montaggio; come « ponte » fra i connotati di Kingsley trasmessi dalla radio e gli stessi pronunciati dalla donna. Superficialità e mezzucci da filmetto in cui del resto il miglior regista può cadere con facilità. Ma Dupont riprende subito la sua vena descrittiva con sicurezza e con tecnica perfetta. Bellissima è la inquadratura di Cass che medita sulle possibilità nuove che gli vengono dalla notizia appresa alla radio (vedi Tav. IV fig. 1).

La musica sincopata da caffè concerto che segue immediatamente la trasmissione dei connotati di Kingsley è un esempio di uso perfetto del sonoro utilizzato ad accrescere ed a potenziare per contrasto l'azione che mostra Cass meditabondo. Quello stesso rapporto logico che esiste tra figurazione e narrazione si trova anche tra figurazione e colonna sonora. Dupont raggiunge un equilibrio perfetto nella narrazione dosando tutti i mezzi di cui dispone, ed indirizzandoli verso il raggiungimento di uno stesso fine estetico. Altrettanto bella è la seguente scena in controcampo nella quale Cass e Kingsley tentano di ricattarsi a vicenda.

1 — M. P. P. di Kingsley visto di spalle.
Kingsley: « *Ah! sentite... la signora Kell...* ».

2 — M. P. P. di Cass visto di spalle (controcampo).
Cass: « *La signora Kell... beh!... che c'entra* ».

3. — Come 1. Kingsley: « *Eh! Voi la vedete sempre... voi dovete conoscere i suoi pensieri* ».

4 — Come 2. Cass si volta lentamente e si avvicina a Kingsley...

2ª fase - Svolgimento dell'azione emotiva.

Questa fase ha reale inizio nel momento in cui Cass e Kingsley vengono ad urtarsi apertamente per il rifiuto di Kingsley di abbandonare il faro.

La scena si inizia con una buona serie di dettagli. La tecnica forte, realista e non casuale del regista si impone e domina il dramma per la ricchezza delle immagini e per la vivacità delle espressioni.

1 — Dett. del piede di Cass che batte ritmicamente per terra.

2 — P. P. di Cass in attesa della risposta di Kingsley.

3 — Dett. un lume acceso attorno al quale si vedono delle nuvolette di fumo di sigaretta.

4 — Dett. come 1.

5 — Dett. una mano di Kingsley poggiata su un libro aperto.

6 — Come 1.

7 — Dett. del viso di Kingsley visto di profilo ed appoggiato ad una mano.
Kingsley volge furtivamente lo sguardo attraverso le dita allargate quasi per studiare l'atteggiamento di Cass.

8 — Dett. del faro in funzione.

9 — Come 1.

10 — Dett. della porta. Si vede la maniglia e la serratura con la chiave entro la toppa. La porta è chiusa a chiave. Fuori campo si ode la voce di Eileen che chiama « *Edward* ». Si bussa alla porta (carr. avanti). Si vede la maniglia della porta girare ripetutamente.
Eileen (f. c.): « *Kingsley!* ».

11 — P. P. di Kingsley. È rimasto seduto al tavolo con la testa appoggiata alla mano. Guarda la porta e poi Cass. Pan. in basso: dett. della mano di Kingsley che spegne nervosamente la sigaretta.

12 — P. P. come 2.
Cass: « *Aprite* ».

13 — F. I. di Cass e Kingsley. Kingsley si alza e si dirige verso la porta. Eileen continua a chiamare: « *Edward* ».

14 — Dett. come 10. La voce di Eileen (f. c.) continua a chiamare « *Edward* ».

15 — P. P. Kingsley mentre apre la porta guarda Cass quasi per leggerne le intenzioni. Eileen entra e butta le braccia al collo di Kingsley.

16 — M. P. P. di Cass.
Cass: « *Bene, signora Kell!* ».

17 — M. C. L. Eileen sorpresa manda un grido e si stacca da Kingsley.

18 — M. P. P. di Kell che dorme. Nel sonno si rigira nella sua cuccetta completamente ignaro di ciò che accade. In fondo alla stanza si vede la finestra sulla quale batte violentemente la pioggia.

19 — F. I. di Kingsley e Cass.
Kingsley: « *Credete veramente che io lasci Eileen...* ».

20 — Dett. di una mano di Cass.
Kingsley: (f. c.) « *Eh!... Tra le vostre sudice mani* ».
Cass: (f. c.) « *Eppure non le dispiaceva di lasciarsi stringere tra queste sudice mani* ».
Eileen: (f. c.) strilla.

21 — M. P. P. Kingsley rivolto ad Eileen.
Kingsley: « *È vero?* ».
Eileen: « *No... no... no...* ».

22 — M. C. L. Eileen: « *...No* ».
Kingsley dà uno schiaffo a Cass.

23 — P. P. di Cass che afferra con la mano sinistra il braccio di Kingsley, gli restituisce lo schiaffo e lo guarda con insistenza. Accenna ad un atto di diniego con la mano destra, si gratta la testa e sempre tenendo stretto il braccio dell'avversario dice:
Cass: « *O io o te... Kingsley* ».
L'ombra di Kingsley è proiettata sul muro dietro le spalle di Cass. Questi butta per terra il berretto si alza ed esce di campo. Nell'inquadratura resta per qualche istante solo la mano di Cass con le dita aperte. In seguito restano in campo la spalliera della sedia di vimini sulla quale Cass era seduto e la finestra della stanza dalla quale si scorge il fortunale che infuria al di fuori.

24 — M. P. P. di Eileen. La donna assiste terrorizzata alla lotta fra i due uomini le cui sagome si disegnano minacciose sulla parete dietro le spalle di Eileen e sul corpo di lei.
Kingsley: (f. c.) « *Eileen* ».

Durante tutta la lotta che ha inizio in questa inquadratura e che seguirà fino alla morte di Cass si udranno sempre le voci rabbiose dei due uomini.

25 — Prosegue l'inquadratura come alla fine di 23. Eileen strilla.
Cass: « *Ah! La vorresti tu* ».

26 — P. P. P. Eileen sta col braccio davanti agli occhi per non assistere alla visione della lotta. In seguito alza lentamente il braccio e volge lo sguardo sui due che continuano a bastonarsi fuori campo.

27 — Prosegue l'inquadratura 25.

28 — M. P. P. (Panoramica). Eileen si sposta lentamente sempre restando addossata alla parete e senza abbandonare con lo sguardo i due uomini.

29 — Prosegue l'inquadratura 27.

30 — M. P. P. come 28. Eileen si è ora fermata.

31 — Prosegue l'inquadratura 29. Si vedono ora le ombre dei due proiettate sul muro Entra in campo Kingsley cadente. Eileen strilla (f. c.) Kingsley si abbatte lentamente sulla poltrona di vimini e cade per terra. Si solleva ed afferra la poltrona.

32 — M. P. P. di Cass che lo fissa.

33 — Prosegue l'inquadratura 31. Kingsley alza la poltrona sulla sua testa e la lancia fuori campo.

34 — M. P. P. come 32. Cass colpito cade per terra. Resta in campo la parete della stanza completamente spoglia di qualsiasi oggetto.

35 — M. P. P. di Cass che si alza al di là del tavolo che copre mezza inquadratura. Sul tavolo è il lume acceso. Accanto a Cass si solleva anche Kingsley. I due uomini si afferrano ancora.

36 — Dett. del piano del cassettone sul quale si scorge la canna di una rivoltella volta verso l'obbiettivo e coperta in parte da una conchiglia (v. Tav. IV fig. 2). È la rivoltella che Kingsley ha regalato a Eileen. La mano di Eileen entra lentamente in campo e si avvicina alla rivoltella.

37 — M. P. P. come 35. I due uomini avvinghiati scompaiono sotto il tavolo. Poco dopo Cass si alza e vibra un pugno sotto di sè.

38 — Dett. come 36. La conchiglia che copriva la rivoltella è stata tolta. La rivoltella è sempre rivolta verso l'obbiettivo e risaltano in modo evidente le cartucce dentro il tamburo. Un lampo illumina violentemente la scena.

39 — M. P. P. come 37. Cass si alza ancora e trascina con sè Kingsley il quale entra in campo. Il suo viso è sfinito e Cass che lo tiene per il bavero della giacca sta per vibrare un'altro pugno. Colpo di rivoltella.

40 — Dett. della rivoltella sempre rivolta verso l'obbiettivo ma tenuta in mano da Eileen. Una leggera nuvoletta di fumo esce dalla canna.

41 — M. P. P. come 39. Cass abbandona il bavero della giacca di Kingsley.

42 — M. C. L. Cass indietreggia. Si appoggia ad una sedia; siede. Kingsley si alza lentamente. Da una parte Eileen con le braccia abbandonate lungo il corpo, la rivoltella nella destra, reclina il capo con abbandono.

43 — M. P. P. di Cass che si tiene la mano sinistra sulla ferita.
Cass: « *Allora, sei mesi... m'è costata. Adesso mi costa la vita* ».

44 — M. P. P. La stanza ove è accaduto il delitto è inquadrata dall'esterno del faro (v. Tav. V fig. 1). Accanto alla finestra si vede Eileen sfinita e sfiduciata con lo sguardo fisso nel vuoto; in fondo alla stanza si scorge Cass sempre seduto sulla sedia. Il fortunale infuria. Una raffica più violenta fa battere la pioggia su i vetri della finestra, che si offuscano. Il volto di Cass perde i suoi contorni definiti e si intravede a stento. Il volto di Eileen che è invece vicino ai vetri resta sempre ben definito. È la morte di Cass.

Quest'ultima scena, e quella nella quale Eileen si abbandona a Cass,

sono le più belle di tutto il film e ne rappresentano l'espressione drammatica più profonda e più sentita.

Dopo la morte di Cass, Dupont passa ad analizzare Kell. Fino a questo punto il capitano è stato un uomo freddo, compassato, semplice ed impenetrabile alle passioni che lo circondavano. Nello scompiglio morale che ora sovrasta i suoi sentimenti, egli si lascia inconsciamente guidare dalle deposizioni parziali e non veritiere di Kingsley e di Eileen.

1 — M. P. P. di Kell seduto al tavolo. Pan. orizzontale fino alla porta che si apre. Entra in campo Eileen (pan. orizzontale) che si dirige verso il tavolo. Kell si alza e fa sedere la moglie.

2 — M. P. P. di Eileen.
Kell: (f. c.) « *Ma perchè hai sparato su Cass?... Devo saperlo... Sapere tutto quello che è successo...* ».

3 — F. I. Kell: « *...perchè hai ammazzato quell'uomo?... Devi dirlo...* ».

4 — M. P. P. come 2.
Kell: « *...devo sapere la verità.* (Entra in campo il corpo di Kell). *Tra poco la polizia sarà qui... e tu devi parlare...* ».

5 — F. I. come 3. Eileen si abbatte; Kell le si avvicina.
Kell: « *...spiegati...* ».

6 — M. P. P. dei due.
Kell: « *Su... non puoi tacere, adesso* ».
Eileen: « *No* ».
K.: « *Su! ad ogni costo* ».
E.: « *No* ».
K.: « *Tutto devi dire* ».
E.: « *No... impazzisco... impazzisco... impazzisco* » (si abbatte. Kell siede al tavolo vicino a lei e prendendole il braccio, dice):
K.: « *Su... vedi ciò che è scritto... Eh! ...vedi... leggi... leggi...* » (le indica la pagina ove è scritta la deposizione di Kingsley - V. Tav. V fig. 2).
E.: (straziata) « *No* » (si dirige — pan. — verso la porta. Kell la raggiunge e la ferma).
K.: « *Ah! no... non puoi... ho diritto di sapere* ».
Eileen piange. Kell la consola.
K.: « *Su... fatti coraggio... su... andiamo.. andiamo, coraggio... su andiamo... sei con me* ». (Eileen singhiozza) « *Su, su, coraggio... vieni... siediti...* » Si ritorna (pan.) ad inquadrare il tavolo.
K.: « *Dimmi tutto... si... allora perchè... eh?* ».
E.: « *Si è... è vantato... ch'io ero la sua amante* ».
K.: « *A chi... ha detto questo?* ».
E.: « *A... a Kingsley* ».
K.: (tra sè) « *A Kingsley* » (forte) « *Quando?* ».
E.: « *Prima* ».
K.: (indicando la deposizione di Kingsley) « *Ma... ma prima... non c'era Kingsley nella camera* ».
E.: « *Già infatti... qualche tempo prima* ».
K.: « *Ah! si... ah! Ma perchè proprio oggi hai sparato? Dimmi... perchè oggi?* ».
E.: « *Proprio oggi?* ».
K.: « *Si* ».
E.: « *Perchè...* ».
K.: « *Perchè?...* ».
E.: « *Per...* ».
K.: « *Parla* ».
Eileen si avvicina all'orecchio di Kell e gli parla sottovoce. Attraverso la finestra si vede l'infuriare dell'uragano all'esterno. Kell borbotta qualche cosa. Si alza.

7 — M. P. P. di Kell che esce dalla stanza.

8 — M. P. P. di Kell fuori della porta.
Kell: « *Patson* ».
Panoramica su Patson che sale e si avvicina al capitano.
Patson: « *Capitano* ».
K.: « *Accompagna la signora in camera* ».
P.: « *Si* ».
K.: « *Ed abbile riguardo* ».
P.: « *Si* ».
Kell si allontana e Patson entra nella stanza.

Eileen è madre e di fronte a questa rivelazione Kell depone la sua

maschera di brutalità e tenta di salvare dal disonore la sua donna.

La versione del suicidio di Cass, come egli vorrebbe far credere che sia avvenuto, è rapida e tragica.

1 — M. C. L. di Eileen distesa sul letto.

2 — M. P. P. di Kell che straccia le deposizioni di Kingsley e della moglie.
Kell: « *Sarebbe stato meglio che aveste subito parlato signor Kingsley* ».
Kingsley: (f. c.) « *Vi ho detto ciò che sapevo* ».
Ke.: « *No... no... no... non avete detto tutto... non siete stato esatto sui precedenti* ».
Ki.: (f. c.) « *Preced...? Ma prima del fatto io non ero nella stanza* ».
Ke.: « *Dico molto tempo prima* ».
E.: (f. c.) « *Mio marito parla dei discorsi che vi aveva fatto lui* ».
Ke.: (rivolto alla moglie) « *Già... già... già...* » (rivolto a Kingsley) « *Che vi aveva detto esattamente Cass a riguardo?* ».
Ki.: (f. c.) « *Esattamente non ricordo, ma erano chiacchiere senza valore, niente di grave... niente* ».
Ke.: « *Niente di grave? Senza valore!?* » (spegne nervosamente la sigaretta che stava fumando, guarda Kingsley e poi la moglie).
Lenta carrellata avanti su Kell (v. Tav. VI fig. 1).
Ke.: « *Qualcuno mente* ».
Ki.: (f. c.) « *Chi mente? Nessuno!* ».
Ke.: « *Eh!... Kingsley... lasciate subito questa camera* ».
Sulla parete di fondo si vede l'ombra di Kingsley che esce.

3 — M. P. P. di Eileen.
Kell: (f. c.) « *Tu hai ucciso Cass, perchè diceva la verità... si o no?...* ».
Eileen: (fa cenno di no).
K.: (entra in campo con parte del corpo interponendosi fra la donna e l'obbiettivo) « *Diceva la verità... si o no?... si o no?...* ».
E.: « *No... no* ».
K.: « *La colpevole sei dunque tu?* ».
E.: « *No* ».
K.: « *Ha detto si o no la verità?* ».
E.: « *No* ».
K.: « *Si o no?* ».
E.: « *No* ».
K.: (copre con le sue spalle tutta l'inquadratura di modo che in campo non si vede altro che parte della sua camicia). « *Si o no?... si o no?...* ».
E.: « *No* ».
K.: « *Ha detto la verità, si o no?* ».
E.: « *No* ».
K.: « *La verità si o no?* ».
E.: « *no... si...* » (piange).

Si ode in distanza la sirena del canotto della polizia. Kell cessa di premere sulla donna e guarda verso la finestra.

L'assioma che cinematografia e teatro non debbano andar confusi non potrà mai trovare un più rispondente esempio di quello presentato dalla scena ora descritta. Dupont possiede un sicuro e preciso senso cinematografico e l'ardita concezione delle sue tragedie, la profonda psicologia dei suoi attori trova in lui un interprete incomparabile e abilissimo.

Un attore di teatro non può rendere viva la sua scena se non la porta per intero al cospetto del pubblico; il sorriso ed il pianto non possono essere celati dietro le quinte, ma debbono erompere alla ribalta, alla presenza di tutti; Dupont invece non fa vedere quasi mai le azioni più veementi del suo racconto.

La lotta che precede la morte di Cass non si vede. Analogamente nella scena della confessione di Eileen, ora ricordata, non si vede la donna che, assillata dal marito, è costretta ad ammettere la verità. La significazione dell'azione è tutta compendiata nelle robuste spalle di Kell che coprono l'inquadratura ed il dolore e lo spasimo dell'interrogata sono per riflesso espresse dal profilo rude dell'uomo.

Il racconto di Eileen che ha inizio quasi al principio del film termina con l'arresto di Kingsley e con l'u-

scita di Eileen che lasciá il faro. L'inquadratura finale ci riporta alla tavola del caffè ristorante ove solo adesso Eileen confessa a Kell di aver amato Kingsley e di attenderne il prossimo ritorno. In panoramica l'attenzione dello spettatore è portata fino alla poltrona sulla quale Kell ha seguito in silenzio tutto il racconto della donna e che si vede vuota.

L'argomento da trattare nel film, come si vede, non era facile, nè era semplice giungere a tanta forza espressiva.

Il dramma che domina gli eventi di tutto il film è atteso, è sentito ed è forse anche voluto dallo spettatore.

I quattro protagonisti del racconto si incontrano in momenti particolarmente penosi della loro vita e le loro azioni sono consequenziali. Eileen, la maggiore responsabile del dramma, è tratteggiata con tanta umanità e verità da non apparire mai abbominevole e vile. Ella è certo più vittima che colpevole.

Nel finale del film quella poltroncina lasciata vuota da Kell esprime a perfezione lo stato d'animo del capitano e dà un'esatta misura della reale entità della tragedia. Non è semplice racchiudere in una sola inquadratura una visione che riassuma in sè tutta l'atmosfera drammatica sviluppata dall'intero film, nè tanto meno è facile tratteggiare nella stessa unica inquadratura il complesso stato d'animo di una persona che non è vista sullo schermo. Dupont vi è riuscito con abilità e con gusto.

La scenografia

La scenografia del film *Il fortunale sulla scogliera* è di una sobrietà quale si conviene ad una trama basata essenzialmente sulla psicologia dei personaggi e lontana da ogni esibizionismo architettonico.

In complesso vengono presentati due soli ambienti, la cui struttura scenografica è in netto contrasto, allo scopo di far meglio risaltare lo stato d'animo di una donna che, abituata al primo, deve vivere per sempre nel secondo.

Il primo locale raffigura un caffè-ristorante esotico, uno dei tanti ritrovi dei naviganti del Pacifico. Scenograficamente l'ambiente è vasto ed eccessivamente marcato nelle sue linee architettoniche. La vita che in esso si svolge è troppo complessa ed arruffata; tuttavia l'ambiente non stona col carattere dell'opera sia perchè la sua visione è limitata ad una cinquantina di metri di pellicola all'inizio, sia perchè il senso di frastuono, di confusione e di allegria smodata che in esso si trova è proprio ciò che deve colpire lo spettatore.

Il secondo ambiente scenografico è quello del faro. Gli esterni sono limitati a poche vedute del faro, evidentemente riprese dal vero, a qualche dettaglio ed a vedute del mare nelle più varie manifestazioni di movimento e di quiete. Come si è già avuto occasione di ricordare, la scena che rappresenta il salvataggio di Kingsley è troppo palesemente girata in teatro ed il movimento dell'acqua è del tutto irreale.

I locali interni del faro sono semplici e l'arredamento quale si addice ad un ambiente rozzo di marinai.

Il film si compiace talvolta di farci vedere pareti completamente prive di decorazione e di mobilio (come nell'inquadratura in cui Cass colpito dalla sedia lanciata da Kingsley cade lasciando in campo una parete nuda) tal'altra l'arredamento è vario e fantastico (come quello della camera di soggiorno del capitano), adorno di idoli e di oggetti che dànno un tono di arruffamento e di rimediato alla meglio, quale è logico presupporre

che esista in realtà in questi ambienti.

L'architettura interna della costruzione è stata arricchita da falsi speroni di mura che non hanno rispondenza costruttiva nella realtà; tuttavia essi servono a spezzare le sagome troppo curve della struttura del faro e dànno un senso di pesantezza che è in perfetta armonia col dramma.

Le scale che portano ai vari ripiani del faro (v. Tav. VI fig. 2) sanno troppo di tavolato ricoperto di carta laccata e stonano col resto della costruzione che è piuttosto improntato ad una rappresentazione realistica.

La ristrettezza degli ambienti, ricavati utilizzando razionalmente la sagoma tonda del faro, è stata resa dal regista senza falsare le inquadrature. La macchina da presa non è mai fuori del locale, e le scene paiono realmente girate nel loro ambiente naturale. Allorchè Dupont ha bisogno di dare in un campo lungo la visione di tutto il locale la macchina da presa esce realmente dal faro e la stanza viene inquadrata attraverso la finestra, come al termine della sequenza della morte di Cass.

Tenendo conto di questo carattere realistico della scenografia si può quindi affermare che essa, pur passando quasi inosservata allo spettatore, concorre in realtà a rendere fortemente pesante quell'atmosfera e quella preparazione spirituale necessaria per il carattere stesso del film.

Particolare interessante: anche la scenografia denuncia l'ossessione del regista di esprimere costantemente l'analogia mare-passione e sono rare le inquadrature in interno, in cui non si veda una finestra, dalla quale può giungere attraverso l'immagine, la luce o il suono, il richiamo della natura.

La fotografia e la scenotecnica

Ben poco vi è da dire sulla ripresa fotografica.

L'illuminazione è sempre effettuata di traverso e talora perviene da sorgenti di luce che non sono logicamente denunciate nell'inquadratura.

Si nota in tutto il film una spiccata tendenza ad ottenere un effetto stereoscopico della figura non già utilizzando il controluce, quanto a mezzo dell'illuminazione concentrata sul soggetto e diffusa nell'ambiente; le sagome degli attori si staccano nettamente dal fondo e l'illuminazione segue costantemente il loro movimento.

Effetti di particolare efficacia sono ottenuti attraverso il lampeggiare durante la tempesta.

Ma Dupont non ha mai abusato di questa possibilità; se ne hanno infatti rari esempi e solo in quei casi in cui era utile far notare qualche oggetto che nella penombra dell'ambiente era poco visibile. In generale il lampo è visto solo al di fuori delle finestre e non dà mai effetti di luce all'interno.

La fotografia è adatta all'ambiente e con i suoi effetti concorre a dare un notevole contributo alla creazione di quelle condizioni in cui dovrà svilupparsi il dramma.

La colonna sonora e l'edizione italiana

È stata per lungo tempo dibattuta la questione se l'avvènto del sonoro abbia fatto perdere alla cinematografia quel senso artistico sulla cui base essa era ormai impostata o se l'apporto dei suoni sincroni sia stato di maggior giovamento estetico.

Nei riguardi del film *Il fortunale sulla scogliera* è innegabile che la colonna sonora contribuisce per un

buon cinquanta per cento a raggiungere gli effetti emotivi.

Il regista ha piegato verso un unico fine tutta la tecnica cinematografica ed ha saputo utilizzare ogni mezzo per la giusta espressione dei suoi personaggi.

La colonna sonora crea innanzi tutto l'ambiente e lo tiene costantemente presente all'attenzione dello spettatore. Mentre la musica allegra e briosa caratterizza il caffè-ristorante, il monotono ed opprimente frangersi delle onde sulla scogliera dà il carattere fondamentale alle scene del faro. E questo senso di solitudine in mezzo all'immensità dell'oceano dura ininterrottamente per tutto il film costringendo lo spettatore ad avere sempre presente la reale situazione ed i motivi interiori che la determinano.

Ci è sembrato che questo sottofondo sonoro sia cessato solo durante i momenti in cui Kingsley suona al pianoforte, ma è difficile pronunciarsi con certezza. Esso si immedesima e si impone così profondamente e con monotonia all'udito dello spettatore da essere sempre presente e sempre assente a seconda dello stato d'animo di chi è costretto ad ascoltarlo, alla stessa guisa di chi, vivendo in mezzo ad una palude, finisce coll'abituarsi talmente al gracidare delle rane da non sentirlo quando realmente esiste e da sentirlo invece quando non esiste.

La parte preponderante della colonna sonora è costituita dai rumori, impiegati in senso realistico e spesso gli stessi rumori si compongono come sfondo sonoro, contribuendo a mantenere viva nello spettatore la coscienza di ciò che avviene fuori campo. Conseguentemente a questa soluzione realistica della colonna sonora, la musica è quasi del tutto abolita.

Questo realismo spinto all'estremo (forse come reazione alle precedenti esperienze espressioniste del Dupont), dà talora luogo a lunghissime scene mute, tal'altra volta l'azione dialogata è così viva e così necessaria che, benchè la macchina da presa fissi una data zona dell'ambiente, la colonna sonora ne riproduce per intero l'espressione.

Del resto si è già detto che Dupont adatta l'inquadratura alle reali esigenze dei locali e quindi non giunge che raramente al M. C. L. mentre adopera di preferenza il dettaglio ed il P. P. Il suono completa questa necessaria limitazione del campo e ne diviene la parte integrante.

La scelta del dialogo, delle musiche e dei rumori è sempre studiata e voluta e tende a raggiungere scopi precisi; una sola volta il regista ha perduto, a nostro avviso, questo necessario controllo autocritico e ciò avviene allorchè Kingsley seduto accanto al pianoforte conta con avidità il denaro trafugato. Egli comprende che Cass si dirige verso la stanza in cui egli si trova, dal fatto che questi fischia allegramente. In tutto il film Cass non fischia mai e pertanto questa soluzione ha tutta l'aria di un ripiego artificioso, inserito nel film come giustificazione d'attacco alla scena che poi seguirà.

L'edizione italiana del film ha non pochi difetti. Il principale è quello di aver poco chiaramente lumeggiata la trama. Si giunge alla fine del film senza sapere per quale ragione Eileen si ritrovi a far la ballerina e quale sia il reale significato delle sue ultime battute: « *Assai brutto è stato, per molto tempo ho molto patito. Ma adesso la mia lunga attesa sta per finire* ».

Solo chi ha modo di rivedere una seconda volta il film comprenderà il senso di queste parole. Il completamento logico si ritrova nelle prime battute del film, che come si è detto, rappresentano la stessa scena del finale, ma esse sono così lontane dal

ricordo dello spettatore e così fortemente allusive all'ultima scena (che lo spettatore in quel punto non può conoscere), da esser poi dimenticate completamente. Infatti Eileen dice al principio del racconto:

« *Permetti?... Si sta bene qui... Ti meraviglierai che io stia qui... bisogna ben vivere... è la necessità che non ha legge... tu sai chi amo, Bill, sai. Tu puoi ben capire... Kingsley ed io... si... sono così felice di dirti la verità... ricordi...* ».

Ma la presenza di Kingsley nella vicenda del faro giunge molto tardi quando questo cognome (il nome Bill del capitano Kell non è mai più pronunciato dagli attori), afferrato vagamente nel dialogo iniziale, è dimenticato da tutti.

E se a ciò si aggiunge che, subito dopo l'arresto di Kingsley, Eileen si porta instintivamente verso il marito che le fa trovare chiuso l'uscio della sua stanza, e il fatto che alla fine la si trova accanto a lui ad un tavolo del caffè, appare più evidente la scarsa traducibilità della versione italiana. A questo si deve ancora aggiungere lo stato di gravidanza della donna chiaramente espresso da Eileen a Kell durante la sua prima confessione parziale e del quale non si riesce più ad avere notizia.

Solo da considerazioni retrospettive si può intuire che il padre è Kingsley, ma ciò non è evidente, nè semplicemente chiaro.

Qualche altra manchevolezza esiste nella versione italiana (si osservi ad esempio, nei brani di sceneggiatura presentati, l'inconsistenza del dialogo), ma è di secondaria importanza e comunque non tocca nè sciupa la poetica descrizione dei caratteri così ben marcati e delineati dal regista.

La voce degli attori che hanno doppiato il film è scelta con rara perizia e con assoluta rispondenza dei tipi; solo nella voce prestata ad Eileen si deve rilevare una eccessiva cadenza, lamentosa e monotona.

I dialoghi sono semplici, con frasi brevissime e con ripetizioni molto frequenti. La loro compilazione è stata fatta tenendo conto delle persone rappresentate sullo schermo, alle quali non si addicevano frasi complete ed elaborate.

I marinai che, all'arrivo di Eileen, nel faro, ne criticano la maniera di suonare e poco dopo ne intuiscono il passato di ballerina, hanno un accento lievemente toscaneggiante che stona coi tipi dei marinai che si suppongono sperduti nel lontano continente asiatico.

Gli interpreti

La vicenda del dramma è imperniata su quattro soli attori in ruoli di primo piano. In tutto il film, eccezion fatta per le scene iniziale e finale, che raffigurano il caffè-ristorante, non si vedono altro che cinque o sei comparse, solo per un tempo limitatissimo e con azioni del tutto secondarie.

I quattro principali interpreti del film sono:

Tala Birell nella parte di Eileen moglie del capitano Kell (v. Tav. VII fig. 1 e 2).

Fritz Körtner nella parte del capitano Kell (v. Tav. VI, fig. 1).

Conrad Veidt nella parte di Kingsley (v. Tav. VIII fig. 1).

Heinrich George nella parte di Cass (v. Tav. VIII fig. 2).

È necessario precisare come tutti e quattro questi attori abbiano compresa e « vissuta » la loro parte. La vicenda presentava la necessità di essere elaborata da quattro forti personalità e la scelta di Dupont non poteva essere più felice.

Tala Birell è una attrice di spiccate qualità. Il personaggio di Eileen vive e si immedesima in lei; la sensualità, il dolore, la civetteria, lo stimolo dei sensi sono da lei sentiti e

resi con umanità e con comprensione. Le scene nelle quali risaltano maggiormente le qualità dell'attrice sono quelle in cui la Birell deve esprimere la femminilità piacente e provocatrice di Eileen. Leggermente forzate, per quanto sentite, le scene di dolore e di abbattimento morale.

Fritz Körtner nel ruolo del capitano Kell rende con spontaneità e sentimento il tipo caratteristico del vecchio lupo di mare, amante del suo lavoro, difensore del suo onore, fedele ai suoi principi e tenace nei suoi propositi.

Le scene che ci fanno di più apprezzare questo attore, sono quelle in cui il capitano Kell, intuendo i veri motivi della morte di Cass, induce la moglie a confessargli la verità.

Kingsley è forse il meno riuscito dei protagonisti. Conrad Veidt abilissimo nelle scene fortemente drammatiche (si ricordi la sua recitazione in *L'Homme qui rit* di Paul Leni, *Le mani d'Orlac*, *Il gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene, *Lo studente di Praga* di Erich Galeen), espressivo allorchè può indossare una divisa, rimane molto al di sotto delle sue possibilità in questo film nel quale deve raffigurare un uomo normale, dalla coscienza cedevole, ma dal carattere maschio. Ne è venuto fuori un individuo amorfo, insufficiente, caratterizzato da un monocolo che non porta mai, inespressivo ed irresoluto nella lotta.

Ciononostante non si può disconoscere che in talune scene la recitazione del Veidt sia ottima, come ad esempio in tutto il periodo immediatamente precedente alla lotta con Cass (v. Tav. IX fig. 1).

Heinrich George ci ha portato sullo schermo la figura di Cass con verità e con profonda realtà di sentimenti anche se nella sua recitazione si debba sentire, specie nel movimento delle spalle, l'influenza di Jannings (v. Tav. IX fig. 2).

La recitazione di George non ha pecche; è semplice e caratterizzata da una perfetta comprensione del personaggio. Ne è nato un tipo rude, massiccio di mole e di animo, basso nei sentimenti e volgare nell'amore e nell'affetto, ma ciò nonostante in tutto aderente al tipo che era nella mente e nelle intenzioni del regista.

Le scene che fanno risaltare le possibilità di Cass non sono poche nel film; tra le più belle ne ricordiamo due tipiche: quella in cui Cass accarezza torbidamente le calze di Eileen (v. Tav. X fig. 1), e quella in cui egli apprende dalla radio la vera identità di Kingsley.

Come si vede le caratteristiche principali degli interpreti sono racchiuse in particolari da considerare più come stati d'animo transitori resi per riflesso, che come realtà interpretativa dei protagonisti, eppure così vivi e così profondamente lumeggiati da una umana passione e da un intimo sentimento, da dare una decisa impronta a tutto il lavoro cinematografico.

La regìa

Dalla disamina dei vari elementi costruttivi del film risulta come nel *Fortunale sulla scogliera* sia stata perfettamente attuata una collaborazione cosciente in tutti i settori artistici e tecnici. Nessun mezzo espressivo è usato inadeguatamente allo scopo che si vuole ottenere. Gli elementi che costituiscono il film: sceneggiatura, scenografia, montaggio, suono e fotografia non predominano mai isolatamente, ma si compongono in un perfetto equilibrio, così che ogni cosa tenda a dare il giusto risalto all'azione.

Il mare domina in tutto il film, tuttavia il regista non ha che una sola occasione per esprimerlo nella sua eterogenea mobilità: allorchè il canotto che porta Kell ed Eileen si avvicina al faro.

A tale proposito bisogna ricordare che i registi spesso, per far sentire allo spettatore la presenza del mare, pongono il cavalletto che sostiene la macchina da presa su un mezzo galleggiante (come ha fatto il Dupont nella scena ricordata). In tal caso l'orizzonte è mobile rispetto all'inquadratura e viene in generale comunicato al mare ed alla terra il movimento che in realtà hanno le onde e per esse il galleggiante. Questo metodo è abbastanza efficace ma non è sempre realistico. Lo stesso Dupont ne è persuaso e nello stesso film, allorchè arriva il canotto della polizia, piazza la macchina da presa in un punto fermo facendo perdere alla figurazione la forza espressiva del moto ondoso.

Esiste oggi un sistema tecnico che permette di superare questa difficoltà e che solo raramente è stato adoperato in cinematografia. Ponendo il cavalletto che sostiene la camera, fisso sul galleggiante si falsa il punto di vista dell'occhio dell'uomo il quale al dondolio della nave non rimane fisso rispetto ad essa, ma tende costantemente a mantenere una posizione verticale assoluta, cambiando continuamente i suoi rapporti reciproci colle pareti.

È noto d'altra parte che nell'osservatore c'è una tendenza psicologica a « raddrizzare » le immagini sì che la sensazione delle cose è diversa dalla visione reale, da cui differisce per questa abitudine rettificatrice.

Così trovano, ad esempio, una giustificazione, sia pure intuitiva, l'orizzontalità costante dell'inquadratura per quanto la testa di un uomo sia libera di inclinare a destra ed a sinistra, e la regolarità quasi meccanica dei carrelli da punti di vista soggettivi, per quanto il movimento della persona che cammina non si svolga rettilineo ma a sussulti ritmici. Nel presente caso di angolazioni soggettive riprese su natante, l'esatto effetto psicologico potrebbe essere ottenuto montando la macchina da presa su un giunto cardanico ed eseguendo le riprese imponendo all'operatore di mantenerla ferma in senso assoluto e continuamente mobile rispetto al piano del galleggiante. In un certo senso si potrebbe ottenere questo scopo traguardando l'orizzonte e mantenendolo perfettamente orizzontale nell'inquadratura. Ma questo procedimento è pochissimo usato perchè porta lo spettatore a sentire il mare con tutti i suoi effetti reali.

Ritornando alla regìa di Dupont è da notare che non sempre i movimenti di macchina sono usati a proposito: vi sono talune rapidissime panoramiche molto brutte e funzionalmente ingiustificate, quali ad esempio quelle che si incontrano nella scena in cui Cass vorrebbe convincere Eileen a seguirlo richiamando la sua attenzione sulla somma di seicento sterline da lui posseduta.

La trama si svolge tuttavia con semplicità e logica, gli avvenimenti accadono con un ritmo perfettamente lineare ed oggettivo.

Il regista sembra estraneo al dramma; pare quasi di assistere ad una recitazione vissuta dai protagonisti nella loro intima realtà e l'aiuto che il direttore artistico dà allo spettatore per fargli ben comprendere lo svolgimento si limita al compito di portargli entro il campo dello schermo tutti quei dettagli che rappresentano significativamente le passioni che dominano gli animi.

Il massimo merito di Dupont è appunto quello di aver evidentemente definito in due fasi il suo lavoro. Dapprima egli ha istruito i suoi attori ed i suoi tecnici e poi, allontanatosi completamente da essi, si è posto a fianco dello spettatore, limitandosi a cogliere di volta in volta, dei suoi personaggi, le espressioni più caratteristiche.

(P. Uccello)

Rassegna della Stampa

STORIA E CINEMA

Uno storico dell'avvenire, nel narrare la guerra mondiale che noi abbiamo vissuta, riferirà, per esempio, che in un certo giorno il tal reggimento scattò all'assalto di una trincea nemica e la conquistò all'arma bianca. Il disegnatore che illustrerà l'episodio porrà in testa al reggimento il colonnello con la bandiera in mano ed un gesto magnanimo dell'altro braccio che additi la posizione da conquistare, e dietro a lui, tutti uno più bello dell'altro, ufficiali e soldati, slanciati in corsa eroica, quale sventolando l'elmetto, quale con il fucile già pronto a sbuzzar con la baionetta mezza dozzina di nemici, quale con la testa fasciata per precedente ferita e via di seguito. Di fronte, in piedi su la trincea son gli austriaci, tutti bruttissimi, che cadono come pere cotte in pose sconce.

Nulla invece, nella sua cruda e reale verità, è più umile e miserabile dell'attacco ad una trincea. Il risultato, sì, è eroico, ma il fatto in sè, misericordia! In visione privata qualcuno di noi ha potuto vedere anni or sono un film *Nulla di nuovo all'ovest,* tratto da un noto romanzo di Remarque: fu proibito in parecchi Stati d'Europa e giustamente, poichè della guerra non faceva vedere che la verità. Sotto questo aspetto esso era perfetto, ed infatti i pochi combattenti che lo videro lo trovarono rievocatore ed attraente e non vi sentirono ciò che vi era in realtà, cioè un tremendo disfattismo, onde chi non aveva ancora fatto la guerra, di questa non avrebbe conosciuto che l'orrore. A quel film mancava infatti una cosa sola: l'ideale, cioè la poesia. Parimenti in taluni film storici di produzione americana, come quelli del grottesco signor Cecil de Mille, in cui Cleopatra o Nerone son contornati di ragazze in serie e trattano con dimestichezza alcuni « gangster », la storia è utilizzata per delle cine-oleografie in cui l'offesa alla verità è troppo palese per non dar luogo ad un risultato ridicolo. Anche qui manca una cosa sola: l'ideale, cioè la poesia.

La poesia è dunque la sola forza che possa equilibrare una verità indifferente ed una fantasia sregolata. Ed io mi son molto spesso domandato che cosa non avrebbero saputo creare grandi poeti di fantasia come Shakespeare e l'Ariosto se avessero potuto disporre di un mezzo d'espressione come il cinematografo. Essi hanno cercato di riprodurre quanto passava per il loro cervello, per mezzo della sola parola e ci hanno dato fantasie meravigliose: che avrebbero fatto se, come accade con il cinematografo, avessero avuto a loro disposizione la possibilità di riprodurre non solo le cose reali, ma anche le fantastiche ed immaginarie? Poichè dobbiamo credere, od illuderci, che il cinematografo non sia solo una tecnica, ma un'arte, che ha un suo alfabeto, un suo vocabolario, una sua stilistica, per mezzo di cui, come fa ogni arte, sappia riprodurre non la sola verità nè l'enfasi che ne è lontana, ma il sogno che vi corrisponde.

Ora la storia è sogno. Io la definisco come l'arte con cui un popolo crea la propria mitologia quando sia giunto alla coscienza di una missione da esercitare nel mondo.

Mitologia vuol dire sogno, che nell'arte diventa poesia. Dai poeti bisogna estrarre gli uomini che diano vita alla nuova arte del cinematografo, ed in fatti quando a praticare tale arte ci si è messo un grande poeta come Gabriele d'Annunzio, abbiamo avuto *Cabiria,* un film che dopo venticinque anni, non è ancora dimenticato. Solo il poeta sa frenare la storia in quanto verità e la fantasia in quanto invenzione superandole con l'arte che contempera e coordina l'una e l'altra. Carlomagno, secondo i due ritratti più noti che si hanno di lui, la statuetta di bronzo della biblioteca nazionale di Parigi ed il musaico del triclinio laterano a Roma, era un uomo piccolo, tarchiato e corpulento, con due baffoni barbarici; secondo la leggenda invece e secondo l'oleografia è alto, complesso e con una gran barba; un poeta, anche se sappia quelle pignolerie erudite o se sorrida della figurazione popolare, riescirà certamente ad evitare l'antiestetico realismo del ritratto e la pacchianeria di un re da carte da giuoco, e ci farà vedere un grande imperatore, o politico, o guerriero, o cesaropapista, o centro della leggenda dei paladini.

Tanto, la storia vera non la sa nessuno e la storia romanzata a dispense illustrate non interessa nessuno. Il poeta la storia deve saperla, ma deve anche saperla far servire ad un ideale: in questo senso è poeta ogni vero storico, perchè la storia che non tenda ad altro che a rintracciar la verità, non è che esaudimento di curiosità poliziesca. Infatti da Erodoto in poi non esiste una sola opera storica che non si sia prefisso un fine. I film educativi, per insegnar la storia nelle scuole, si cercherà di farli ricostruttivi secondo un'approssimativa verità così come se si dovessero girare dei film elementari per divulgare ad esempio la storia del Risorgimento fra il popolo minuto, bisognerà per forza farli oleografici; ma i film d'arte esigono grande poesia che vuol dire altissima interpretazione, squisita libertà e perfetta armonia fra una decorsa verosimiglianza ed un ideale da affermare. Centomila perfettissimi tecnici, tutto questo, che è l'essenziale, non lo sapranno mai fare.

Nè la storia esplicata nel cinematografo deve servire ad una qualsiasi propaganda: il mondo non vuol essere propagandizzato e quando il pubblico si accorge che un film ha un fine differente da quello di divertirlo, si secca e si vendica. Ma non si deve nè pur rinunciare a quelle celebrazioni ed esaltazioni che glorificano un uomo, un popolo, una razza; ed allora bisogna far sentire l'ammaestramento umano che il film vuol divulgare. La storia nel cinematografo deve divenire epopea, poesia epica, com'erano i « cantàri » che hanno affascinato i popoli di tutta l'Europa per secoli. Un artista che abbia l'inspirazione epica della poesia e la visione fantastica della natura, che cioè sappia e senta, veda ed immagini, sarebbe il migliore esplicatore della storia in questa nuova arte. Essa non vuole nè professori, nè mestieranti, ma solo poeti ed allora solo essa diviene un'arte ed il popolo la comprende e ne gode.

EMILIO BODRERO

(Da *Il Popolo d'Italia*).

SEQUENZE SCEMENZE E COSE MOLTO SERIE

Quando vedo certi critici cinematografici mettersi davanti a uno schermo come De Sanctis davanti alla « Divina Commedia », sfoderare un'estetica raffinatissima, servirsi d'una terminologia pseudotecnica modellata su quella della più preziosa critica letteraria o artistica, e tutto ciò senza occuparsi affatto del « soggetto » dei film che essi giudicano in base ad una « sequenza » più o meno riuscita, senza domandarsi quale effetto l'argomento e i modi espressivi di quei film potranno avere sulle masse innumerevoli degli spettatori: questi critici un po' mi fanno rabbia, un po' mi fanno ridere. Fa ridere l'ingenuità di siffatti sapientoni che costruiscono le teorie della bellezza pura su colossi dell'arte e del pensiero del calibro d'una Marlène o d'un Lubitsch, e fondano tutta la loro cultura su un centinaio di nomi ostrogoti e su qualche chilometro di pellicola. Ma fa rabbia l'incoscienza con cui, in nome di quella bellezza, si

lasciano passare film destinati ad agire sinistramente sull'animo delle folle, senza una parola di biasimo o almeno di preoccupazione.

Il cinema sarà o non sarà un'arte; nei confronti dell'enorme influenza che esso esercita sulle masse, il problema ha una importanza molto relativa, anzi non ne ha nessuna. se anche è un'arte, per esso non si può fare questione di arte pura, cioè al disopra di qualunque considerazione morale o sociale, come per un libro, per un quadro, e, fino a un certo punto, per un'opera teatrale. Perchè il libro, il quadro, la commedia, si rivolgono a un pubblico relativamente limitato e almeno modestamente colto. Un film invece è per tutti; lo vedono tutti, uomini, donne, vecchi, bambini (purtroppo!), bianchi, negri, colti, analfabeti. Fa impressione leggere nelle statistiche davanti a quanti milioni di occhi passa un film, nel suo giro per i cinematografi del mondo. E la sua suggestione è immediata, tutta visiva; a cinematografo tutti ridiventiamo bambini, e ci ritroviamo facile preda dei nostri sentimenti e istinti più elementari. Quella funzione morale e sociale, educatrice insomma, che può non essere elemento necessario di ogni altra manifestazione artistica, è invece connaturata al cinematografo. Per un film che non educhi in qualche modo, o che almeno non diverta senza far del male, non può esistere bellezza alcuna; si può parlare tutt'al più d'una maggiore o minore perfezione tecnica, condannabile in questo caso perchè tanto più suggestiva.

Non alludo, si badi, ai baci a lungo metraggio, o alle sparatorie dei « gangsters » tanto cari a certo cinematografo americano, dove la rappresentazione della realtà ha sempre un sapore di giuoco, il bene finisce per trionfare sempre sul male, e si rivela una concezione delle cose umane tra sentimentale ed eroica, in fondo ingenua. Parlo di certi prodotti cinematografici di civiltà più raffinate ed esauste dell'americana, dove la bravura di registi ed attori è messa al servizio di « soggetti » inqualificabili, moralmente ripugnanti, e una realtà corrotta e inquietante è rappresentata con una così compiaciuta vivezza di particolari che si imprime profondamente negli animi degli spettatori.

Certi film francesi...

fratar.

(Da *La Tribuna*).

LA MUSICA NELL'OPERA CINEMATOGRAFICA

Nell'opera cinematografica è possibile distinguere, dialetticamente, tre diverse realtà.

1. - La realtà della visione considerata obbiettivamente. In questa realtà sono compresi tutti gli elementi che nascono direttamente dalla vita contemplata. È compresa la vita, vissuta in tutte le sue forme di espressione. L'artista assume di fronte ad essa una posizione contemplativa. La visione ha un valore in quanto rievoca un aspetto di vita — e non in quanto questa vita vive un pensiero, un sentimento; nell'opera cinematografica, insomma, non ha importanza — ed è questo il punto che pone il cinema agli antipodi, per esempio, dell'espressione teatrale — il pensiero di un individuo preso in sè stesso; ma ha importanza il fatto che un individuo pensi in un determinato modo; non il canto di un individuo ci interessa, ma il fatto che, nella vita, quell'individuo canta.

Il cinema pone l'uomo di fronte ad un determinato aspetto della vita — obbiettivamente considerato — e non di fronte a un determinato problema spirituale. Questo può solo — come vedremo in seguito — nascere da questa realtà obbiettiva come conseguenza della contemplazione diretta.

2. - Realtà della Musica.

Si impone immediatamente un problema: appartiene a questa realtà tutto quanto vi è di musicale nell'opera cinematografica? Evidentemente no. Da quanto ho detto sopra, è chiaro che possono esistere elementi musicali che appartengono alla realtà della visione, e cioè della vita, considerata obbiettivamente.

Se in questa vita infatti sarà compresa un'espressione musicale, questa, come ho già detto, ci interesserà non come musica

fine a sè stessa, ma come un determinato elemento di quella vita contemplata (è evidente che, se il cinema rievoca direttamente la vita, come nella vita esistono mare, cielo, uomo, così esisteranno musica, parola, ecc.).

Dunque quando parlo di una realtà musicale nell'opera cinematografica, intendo solamente riferirmi a quella parte musicale che è completamente astratta dalla realtà della visione.

3. - Realtà dell'opera cinematografica.

È questa la realtà superiore che nasce dalla fusione tra visione e musica.

Soltanto un equilibrio tra visione e musica determinerà questa realtà, che è la sola che interessi ai fini di una valutazione artistica. Oggi in genere la musica è asservita alla visione. Ci troviamo nella posizione opposta a quella in cui prima di Wagner si era trovato il melodramma dell'Ottocento. Gli effetti, i medesimi: mancano i presupposti per un equilibrio.

Domina la musica descrittiva: non si pensa che già la visione « descrive », e che così, creando due piani paralleli, ci si chiude una via ad un'integrazione. Qualche volta capita il caso contrario: la visione è asservita alla musica. Penso ai numerosissimi film cosidetti « musicali ». Il film cosidetto musicale si pone dinnanzi ad una vita in cui la musica ha una importanza particolare. Ma quando questa vita « musicale » sarà interpretata « cinematograficamente », la musica assumerà un interesse come *elemento naturale della vita,* e non come fine a sè stessa.

Questo non è mai stato capito.

Ecco esattamente quanto succede nel film musicale: dinnanzi ai nostri occhi si svolge una vicenda — accompagnata da commenti musicali — per il momento estranei alla realtà della visione; in questa vicenda vive qualcuno, che ha un'attività musicale; d'improvviso eccovelo in primo piano: la musica — come realtà indipendente dalla visione — sparisce: rimane quel qualcuno che canta, che suona — e che perde la sua evidenza nella realtà della visione — per passare sul piano della realtà della musica: l'interesse è tutto concentrato sul pezzo musicale, *preso in sè stesso.* Questo spostamento da una realtà all'altra crea uno squilibrio insanabile nell'opera cinematografica.

O la musica al servizio della visione, o la visione al servizio della musica. E l'equilibrio?

Wagner dice che la poesia epica — nel nostro caso, la visione — è volta verso il mondo esteriore; la musica, verso il nostro mondo interiore.

Agli antipodi? In apparenza.

Se esiste una conciliazione tra mondo esteriore e mondo interiore — così esisterà una conciliazione tra musica e visione.

Ogni nostro accostamento alla natura, implica un'attività dello spirito verso il mondo esteriore, che non può non avere ripercussione nel nostro mondo interiore.

L'uomo dinnanzi al mare non può vedere senza sentire: musica e visione.

Questo è il punto.

Ma qual'è il rapporto tra questo « sentire » e questo « vedere »?

Ogni posizione dell'individuo di fronte alla natura, determina in lui una spiritualità.

La visione porta l'individuo ad una contemplazione diretta della natura.

Da questa contemplazione nasce una spiritualità.

Il musicista interpreti questa spiritualità: avremo raggiunto l'equilibrio.

Non avremo più due piani paralleli inconciliabili (musica descrittiva).

Non avremo più squilibri di realtà (asservimento della musica alla visione, o viceversa).

Avremo di fronte a noi la visione di una vita e nascerà in noi — inavvertitamente — attraverso la musica, il senso di questa vita stessa.

FANTASIO PICCOLI

(Da *Libro e Moschetto*).

D'ANNUNZIO E LO SCHERMO

Tra gli innumerevoli consensi che salutano la nomina di Gabriele D'Annunzio alla Presidenza dell'Accademia, v'è anche quello — e non certo il meno devoto, non

certo il meno fervoroso — del cinematografo italiano, vecchio e nuovo: di quel vecchio cinematografo che legò al nome di lui opere non facilmente dimenticabili; e del nuovo che sa di avere in lui e nella sua poesia un autorevole, altissimo assertore.

Sono noti al pubblico di ieri e ne è rimasto l'eco anche nel pubblico di oggi, i capolavori cinematografici realizzati traendo spunti e materia dalle opere del Poeta. Dal grande nome di *Cabiria* (che costituisce certo nel mondo, un riferimento molto importante, per audacie di tecnica, per originalità di concezione, per altezza di ispirazione), a quelli del *Piacere*, del *Fuoco*, della *Crociata degli Innocenti*, della *Figlia di Jorio*, della *Morte del Duca d'Ofena*, e fino alla *Nave* che trasse dal gusto e dall'amore di Gabriellino forma e rilievo, si può dire che il Poeta sia stato presente e vivo — sia pure attraverso lunghe pause che s'identificano con le vicende della settima arte in Italia — nell'arringo cinematografico. E, poichè le realizzazioni di quelle opere sono ormai lontane nel tempo (*Cabiria* risale al 1913), non sarà privo d'interesse mettere in rilievo un particolare forse ignoto al gran pubblico, o comunque poco noto: l'interessamento che Gabriele D'Annunzio dedicò or non è molto (inverno del 1933) alla progettata nuova realizzazione de *La Figlia di Jorio*. L'opera, poi, non si fece; ma l'episodio non è da trascurare, in quanto fu per significare un riaccostarsi del Poeta al cinematografo in un'epoca in cui quest'arte così giovane, ma pur così ansiosa di evoluzione, si era scostata bruscamente — con altre estetiche e con altre risorse tecniche — dai tentativi del « muto ».

Si tratta di una pagina inedita nelle cronache recenti della cinematografia. Ce l'ha rivelata Gabriellino D'Annunzio il quale, già vicino al padre fino dalla gloriosa realizzazione de *La nave*, avrebbe dovuto avere appunto la responsabilità della nuova opera portandovi il contributo di un'esperienza lunga e scaltra e di un gusto delicatissimo. Singolare ventura è stata quella di cogliere dalla viva voce di un rievocatore così eccezionale e così fedele tanti vecchi e recenti ricordi.

Gabriellino D'Annunzio, si è rifatto, nel suo racconto, proprio a quella *Cabiria* che fu tanto significativa e celebrata. Sebbene il Poeta non abbia preso parte attiva alla realizzazione tecnica, l'opera recò la sua impronta e alla sua poesia fu ispirata. Non ne rifaremo qui la storia, che è troppo nota, dall'audacia del realizzatore (Giovanni Pastrone) alle vicende che l'accompagnarono; ci limiteremo a ricordare quei particolari che, dalla viva voce di Gabriellino, sono fioriti con senso di interesse e di novità. Pastrone — uomo d'ingegno e di notevole senso plastico — poichè quello era il tempo dei filmetti relativamente brevi (700, 800 metri), pensò un giorno di fare la grande, la grandissima opera, che tale fosse anche come calibro, oltre che come concezione. Fantastiche scene si agitavano nella sua mente audace: Annibale che valica le Alpi, Archimede che incendia le navi in alto mare: scene di massa e di movimento le quali, però, non solo da una tecnica eccellente avrebbero dovuto essere sorrette, ma anche da una concezione degna di tanta fantasia. A chi, dunque, poteva pensare Pastrone, se non a Gabriele D'Annunzio, vessillifero delle più ardite concezioni, creatore delle più poetiche fantasie? Il Poeta era a Parigi e a Parigi appunto il coraggioso produttore lo raggiunse per esporgli la sua idea. D'Annunzio l'approvò.

— Io — soggiunse Pastrone — avrei bisogno che lei me ne facesse la stesura.

D'Annunzio rifletteva, indeciso.

— E, poi, — incalzò Pastrone — io parto domani per Torino. Mi occorre, dunque, che lei la faccia subito.

Al Poeta la decisa franchezza di Pastrone, insieme all'idea dell'opera, piacque.

— Venga domani alle 14 — gli disse.

E l'indomani alle 14 Pastrone poteva avere la desiderata stesura (che fu compensata, per la cronaca, cinquantamila lire). Su di essa, poi, si fecero le successive manipolazioni fino al momento in cui il poema fu tradotto in film. Particolare curioso: D'Annunzio, dopo quel primo canovaccio

dato a Pastrone, trasmise tutte le altre aggiunte, i rimaneggiamenti, le indicazioni, perfino le didascalie, per telegrafo. E il Poeta doveva confessare più tardi a Gabriellino che egli non vide mai l'opera in proiezione!

Dopo *Cabiria*, vennero altre opere eseguite da varie case di produzione; ma esse furono senza alcuna diretta ingerenza del Poeta che ne cedette semplicemente e puramente i diritti. Sono, comunque, realizzazioni pallidissime, se si eccettua *La Nave* che ebbe in Gabriellino un regista di prim'ordine e un realizzatore di finissima sensibilità. Ma neanche di quest'opera il Poeta si occupò, in sede di esecuzione. Ne approvò l'idea, la incoraggiò e si limitò a dare al figlio dei consigli generici. Quando lo vedeva lavorare, gli diceva:

— Hai risolto il tale particolare? Soprattutto, mi raccomando: fa una cosa semplice senza sfarzo.

E Gabriellino dovette essere molto fedele al pensiero del Poeta se l'opera piacque e dal Poeta fu lodata.

Dopo, intercorre una parentesi di lunghi anni. Giungiamo al 1933. Fu, appunto, nell'inverno di quest'anno che un gruppo di produzione propose a Gabriellino D'Annunzio la realizzazione, in nuova edizione, de *La figlia di Jorio*. Benchè il Comandante fosse malato, poichè urgeva stringere le trattative, Gabriellino si recò al Vittoriale. Ed il Poeta fece recare al figlio un messaggio. Essendo malato e non potendo in quel giorno stesso parlargli, gli scrisse in fretta esponendogli il suo pensiero. Il messaggio, tracciato sulle grandi cartelle a mano care al Poeta, è vergato a matita con scrittura rapida e, in taluni punti, affaticata.

« *Tu sai — scrive il Poeta — che* La Figlia *ha una specie di resurrezione fiammante sul teatro, e che il popolo è rapito nella poesia popolare, come non mai.*

« *Il* cinema *anche una volta si sostituisce alla ribalta annosa. Non discuto, in questo caso. Ma confermo i miei disegni che tu conosci. Il* cinema *deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofi liriche, le più ardite meraviglie: risuscitare — come nei poemi cavallereschi — il « maraviglioso », il « maravigliosissimo » dei tempi moderni e degli spiriti di domani.*

Scrivo in fretta, e in pena.

Credo che tu conosca in parte le mie dottrine. Ti ricordo queste, perchè tu sappia — oggi — che io volentieri, dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporrei un grande mito moderno servendomi del « trucco » che abolisce i limiti alle invenzioni. « Trucco, trucchi, truccherie... ». Non chiamate così le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi?

So che oggi i trucchi *sono innumerevoli: e penso che nei* trucchi *appunto sia la potenza vera e inimitabile del* Cine.

Per La Figlia *t'ingegnerai; chè io ti eleggo* Direttore Artistico *ed eleggo* Maestro dei comenti musicali *Ottorino Respighi* ».

Alterne vicende, poi, allorchè le trattative erano perfezionate, impedirono la realizzazione dell'opera; ma l'episodio è ugualmente significativo in quanto testimonia del costante, e recente, fervore dedicato da Gabriele D'Annunzio alla vita dello schermo. Anche di questo il cinematografo italiano gli è grato: da *Cabiria* in poi il Poeta ha recato alla nuovissima arte un alto contributo di ispirazione e di poesia. Ed oggi che il Duce ha voluto scrivere il suo nome in fronte all'Accademia d'Italia, non c'è da dubitare che il Poeta, a capo dell'alto consesso, dedicherà al cinematografo quell'attenzione che la giovane arte — anche per merito di lui, e nel nome di opere sue non dimenticabili — si è conquistata. Un'opera che recasse la sua firma e fosse ispirata alla sua poesia, potrebbe anche oggi correre il mondo come una fiamma.

MINO DOLETTI

(Da *Lo Schermo*).

DUE PROFILI

JOAN CRAWFORD: RITRATTO ALLA VAN DONGEN

Ha le gote smerigliate da una crema di salute, che è poi il suo « Veleno dei Borgia ».

Illanguidisce, declinando la sua instabilità fisica sui tacchetti di otto centimetri; schiacciata da una vegetazione tropicale di pelliccie o rabbrividente nel cubo di amianto dei « *sets* » dove i sarti la vestono e la spogliano settanta volte al giorno perchè lanci al mondo una moda che poi d'altra parte starà bene soltanto a lei.

Nient'altro che un mezzo giro della sua testa ricciuta in uno scatto di ribellione basterebbe ad immortalarla. Ma la sua grazia è infinita come i palmizi del deserto il cui scuotersi sotto le raffiche del *simoun* di fuoco essa imita, nelle ignee valanghe della passione che sempre cova.

* * *

Dovrebbe vestirla e denudarla nel suo *atelier*, Van Dongen scenografo di tubercolotiche; brinarla con i suoi colori: mantello di una nudità che in Holliwood per disgrazia non serve ad altro che ad un cartellone per dentifricio. Per un *affiche* della donna supermoderna, per una cromolitografia della denutrizione elegante, per la réclame di un « brucia grassi femminili » niente meglio di Joan Crawford.

* * *

Donna dalla statura elogiata dalle altre del suo sesso, forse vivrà in permanente elevazione su quei tali suoi tacchetti di otto centimetri, facendosi forte della sua stessa gracilità di fiore dal gambo infinitamente sottile. Joan! Joan! levriero russo nella filiforme distinzione delle sue membra remiganti e per metà gagliarda, come una *tenniswoman* che abbia abbandonata suo malgrado la racchetta perchè il sole delle rosse palestre infliggeva alla sua scollatura l'ingiuria di quelle lentiggini che hanno tutte le *misses* pittrici di delicati paesaggi da ventaglio all'acquarello.

* * *

Non ostante la sua magra seduzione di donna senza macchia, si avvicina a noi e ci diventa familiare attraverso suo marito. Poi che ella amò e ama l'*Junior* più discolo di tutte le brigate, non manca di una certa anima bohemienne e versicolore ed è in grado di sfoggiare una bontà infantile e capricciosa ed una fraternità fatta di muscoli deboli e di gote da succhiatrice di confetti.

* * *

Di tutta la sua strepitosa bellezza eteroclita, non rimarranno che i suoi occhi.

Inabissati nella contemplazione di quel raso che i sarti renderanno celebre spalmandone il fuso allungato del suo corpo, noi (che Iddio ci perdoni!) soltanto nelle mucche dallo sguardo signorile troveremo quell'elegante espressione mansueta, umida di tenerezza, fumida di lacustre malinconia.

Van Dongen dovrà dipingerla con la tiara di celluloide sopra la sua fronte convessa. Dipingerla come un primitivo, senz'altra raffinatezza fuori di un maestoso fondo di candele sul quale si prospetti già stanca, già vinta la sua ombra di donna di poche once c di seduzioni moltissime.

Così ella sarà, nel geniale « *affiche* », nel cartellone che le imprese attaccheranno alle cantonate di tutte le strade del mondo ed agl'ingressi dei cinematografi dai quali sono ingoiati tutti gli ex lettori di Victor Hugo.

In quel cartellone, la cromolitografia dovrà far risaltare la durezza dei suoi pomelli rutilanti di febbre.

* * *

Lì, soltanto lì, i suoi occhi appariranno ogni volta più grandi, enormemente luminosi, tanto perfetti da sembrare manicurati, simili a quelli che per guadagnarsi la vita, usarono le più celebri tisiche della storia.

Marlene Dietrich, dalla voce opaca

Poichè la sua voce è opaca ed il suo inglese arieggia una lontana musica di *banjo*, merita un elogio.

Ma più ancora lo merita perchè, in *Marocco*, abbandona l'uomo per il quale sospirano tutte le donne, l'uomo che possiede 25 vestiti e che può regalare indifferentemente braccialetti di rubini: lo abbandona per seguire, come una bestia da soma, un altro e così diverso uomo: sporco, pidocchioso, senza garbo: un povero diavolo che non ha nemmeno una moneta di rame,

ma avrà la possibilità di stramazzare in pieno deserto schiantato da una pallottola nel petto.

* * *

Questa è una bugia, ma sarebbe così bella se fosse realtà.

Comunque, può darsi anche sia successo una volta: nella Germania del dopoguerra, in quell'Alemagna disorganizzata, con un esercito incuneato nella popolazione civile, quell'esercito che ritornava dalle Fiandre...

Marlene Dietrich deve aver fatto coda, nelle mattinate livide della sua fame, dinanzi agli uffici di razionamento per ottenere con una carezza triste un « buono » per un pane di burro.

* * *

Da lì proviene quella pàtina del suo viso, quel colore di burro ràncido, di grasso malaticcio che — accumulato negli zigomi e assottigliato verso le labbra di tuberosa maligna — le conferisce quella sua ignara espressione astuta e complice di sgualdrina.

* * *

Perciò Marlene preferisce i soldati insubordinati e sporchi ai vecchi scapoli ricchi (nelle cui case sontuose giammai si udrà una bestemmia da caserma).

Essa è la donna dell'avventura casuale e straordinaria in una casa infame della Martinicca; i suoi occhi sono pieni di candore, ma la sua carne sa di disinfettante.

* * *

Anche questo non è vero, ma sarebbe così bello se lo fosse.

(Il cinematografo consente tali avventure mentali. Nutriamo fiducia nelle avventure di questo genere anche a scàpito del nostro stomaco: realtà che ci restituisce alla terra allorchè usciamo dai cinema e precipitiamo dal settimo cielo della celluloide eroica e bugiarda).

* * *

Per tutto ciò abbiamo sbirciato Marlene nel suo piano insicuro e falso di femmina del dopoguerra.

Unicamente così possiamo capire il suo pallore lunare, lo svuotamento delle sue gote risucchiate che denunziano la denutrizione della sua adolescenza. O più ben detto: la testimonianza del fisico rancore per tutto ciò che allora le è mancato, tutta la fame e tutte le sevizie dei teatrini infimi, accanto ad uomini malrasi che venivano dalle trincee ed alle trincee dovevano ritornare.

* * *

Marlene è l'unica donna di razza bianca capace di seguire un uomo attraverso il Sahara: quantunque la sua anima trabocchi della grigia sabbia della noia. Marlene, è l'unica donna che abbia osato proclamare che esiste anche una Legione Straniera di femmine.

Marlene, infine, è l'unica donna che ancora può scambiare una *Rolls Royce* con un bacio d'amore.

* * *

Anche questo, sopratutto questo, non è vero; ma sarebbe così bello se lo fosse.

NICOLAS OLIVARI

(Da *l'Argentina*).

EMILIO COHL E I DISEGNI ANIMATI

Il presente articolo, interessante per la storia del cinema, è tratto dalla relazione presentata da M. Henry d'Allemagne, a nome del Comité des Constructions et des Beaux-Arts, in occasione delle onoranze a Emilio Cohl.

Il suo vero nome è Emilio Courtet e, per quanto la sua opera sia stata oggi quasi dimenticata, si dice che quando il console francese a Los Angeles consegnò a Walt Disney, la croce della Legion d'onore, questi abbia affermato che egli non l'avrebbe mai ottenuta se non fosse stato ispirato dai cartoni di Emilio Cohl.

Le prime ricerche di Emilio Cohl, tese allo scopo di utilizzare il cinema per animare personaggi od oggetti disegnati, datano dal 1906; dieci anni circa dopo l'in-

venzione del cinema. A quell'epoca egli lavorava per la casa Gaumont, e fu appunto la casa Gaumont che presentò per prima il 18 agosto 1908 a Parigi, al teatro del Ginnasio, il primo cartone animato: *Fantasmagorie.* Si trattava di un cortometraggio contenente soltanto 1872 immagini in bianco e nero, per una lunghezza di appena 36 metri. In seguito furono proiettati (editi sempre da Gaumont): *Drame chez les fantoches* (20 settembre 1908; 80 metri di lunghezza); *Joyeux microbes* (19 aprile 1909; 102 metri); *Histoire de chapeaux* (luglio 1910; 121 metri). Questi film passarono da Parigi agli Stati Uniti, dove furono proiettati sempre da Gaumont che aveva allora uno studio a Flushing, alla periferia di New-York. Essi furono notati e studiati, immagine per immagine, da Windsor Mac Cay, al quale si attribuisce a torto l'invenzione dei cartoni animati, poichè egli seppe trarne partito dando loro quella popolarità che dagli Stati Uniti si è diffusa nel mondo intero. L'errore è dovuto al fatto che Mac Cay creò *Gertie* il primo personaggio celebre, dei cartoni; ma i primi film di Mac Cay furono proiettati in Europa appena nel 1910. Seguono nella produzione di Cohl altri due disegni: *Le travail se fait tout seul* e *Fantoche,* entrambi in bianco e nero; quelli che figurano nella lista che segue, spesso firmati con lo pseudonimo di Fantoche, furono colorati a mano sul positivo dallo stesso Emilio Cohl. Gli stabilimenti Gaumont, nella rivista « Nouveautés cinématographiques », numeri pubblicati dal giugno 1908 al settembre 1910, annunciano più di 60 film di Cohl. Tra questi, che del resto non sono tutti cartoni animati, citeremo: *L'Hôtel du Silence, Le Miracle des Roses, A travers les Montagnes du Cantal, La vie à rebours, Les Allumettes animées, Le Cerceau magique, Nini c'est fini, Le journal animé, Les Frères Boutdebois, Le Petit Soldat qui devient Dieu, Transfigurations, Soyons donc Sportifs, La Valise diplomatique, Les Beaux-arts de Jocko, La Lampe qui file, Japon de fantaisie, L'Omelette fantastique, L'Agent de poche, Le Docteur Carnaval, Le Grincheux, L'Eventail animé, Les Locataires d'à côté, Clair de lune espagnol, Modern Ecole, Linge turbulent, Monsieur Clown chez les Lillipütiens, Les Couronnes, Les Châteaux de la Loire, Affaires de Coeur, Cadres fleuris, Le Binettoscope, Rêve d'enfant, En Route, Singeries humaines, Le petit Chantecler, Mobilier fidèle, Les douze Travaux d'Hercule, Le peintre néo-impressioniste, Le tout petit Faust, Les quatres petits tailleurs, L'enfance de l'art, Les beaux-arts mystérieux.* Gli stessi titoli di questi film indicano che si trattava sopratutto di film a trucco, film di trasformazioni, sorprese, favole meravigliose, féeries, marionette. Essi datano in effetti, dai primi passi del cinema, quando per stimolare la curiosità degli spettatori, non si presentavano che pellicole di circa 100 metri, con le quali si cercava sopratutto di stupire il pubblico, traendo partito dalle immense possibilità del nuovo mezzo espressivo, ad esempio, proiettando il film alla rovescia. In questi film e cartoni animati (vi si trova potenzialmente o perfettamente definito tutto ciò che in seguito si è visto sullo schermo), Emilio Cohl si rivela non solamente un abile prestigiatore, di feconda immaginativa, ma anche come un sottile umorista, un grande artista che sa comporre un quadro e, come un poeta, che preso dal bel paesaggio, lo rivela mettendolo in valore. Contrariamente a molti altri artisti, il Cohl non ha trascorso una vita troppo movimentata. Egli è nato a Parigi il 4 gennaio 1857. Trascorse la sua fanciullezza a Lilas dove fece la conoscenza di Paul de Kock, allora molto vecchio, che indubbiamente contribuì a sviluppare nel fanciullo il senso dell'umorismo. Alunno della scuola Turgot durante l'assedio di Parigi nel 1870-1871 e durante la Comune, egli marinava spesso la scuola, attratto, come molti suoi compagni, dagli avvenimenti sensazionali della strada. Fu allora che si rivelò in lui il gusto per il disegno; osservando nelle vetrine dei librai le caricature numerose in quell'epoca tormentosa. Date le sue disposizioni per il disegno e la composizione, i suoi genitori che l'avevano inizialmente indirizzato al

commercio, lo mandarono come apprendista presso un gioielliere. Questo periodo durò tre anni, durante i quali egli mise in caricatura tutti i suoi compagni di laboratorio. Il suo principale, un po' estroso, pensò quindi di utilizzare il giovane Courtet in un teatrino dedicato ai giuochi di prestigio, poichè era l'epoca dei trionfi di Robert Houdin. Courtet divenne dunque un illusionista; ma l'impresa non ebbe buon esito. A Cherbourg dove fece il suo servizio militare, egli mise in caricatura tutto il reggimento, compreso il colonnello. Questo successo lo decise ad orientarsi decisamente verso la caricatura e, nel 1878, egli divenne allievo di André Gill. Ricordiamo di passaggio che Emilio Cohl ha votato un culto a due uomini cui deve la rivelazione della sua vocazione: il vecchio Paul de Kock ed il grande caricaturista André Gill, che egli amò come un padre. Era nell'uso di allora, di assumere uno pseudonimo e sotto quello di Emilio Cohl, Courtet collaborò a diversi periodici tra cui: « Le Charivari », « Les Hommes d'aujourd'hui », « L'Hydropathe », « Le bulletin de vote », « Les chambres comiques », occupandosi di teatro, nei momenti liberi. La sua collaborazione ai periodici non si fermò ai disegni ed alle caricature: fin dalla giovinezza, e durante 60 anni egli tenne una rubrica di giuochi, rebus, indovinelli, problemi, ecc., che ottenne un grande successo presso i giovani, prima che dilagasse la passione per lo sport. Egli stesso ha spiegato come la necessità di dover sempre escogitare del nuovo in questo genere di divertimenti, prepari meravigliosamente lo spirito ad immaginare soggetti di disegni animati pieni di fantasia. Ma l'immaginazione non basta da sola: ci vogliono ancora il gusto, l'arte, l'umorismo. Abbiamo già visto come Cohl lavorasse ai trucchi dal 1907 al 1911 presso gli stabilimenti Gaumont. Nel 1911 egli passò alla Pathé; nel settembre del 1912 egli venne assunto come disegnatore dal giornale « Eclair Américain », e dovette trasferirsi in America. Presso gli studi di Fort Lee (Stato di New-Jersey) egli produsse circa 150 film nei quali figura un personaggio, « Snookuns », creato dal disegnatore americano George Mac Manus; personaggio divenuto « Zozor » in Europa, e « Petit Ange » in Francia. Cohl ritornò in Francia nel maggio del 1914; la guerra ed il trionfo dei disegni animati americani, dovevano metter fine alla sua carriera. Nel 1921 egli creò il suo ultimo cartone, ma gli fu impossibile trovare un produttore in Francia. Aveva allora 65 anni. Emil Cohl ha creato più di 300 disegni animati fino al 1921; si è già visto che la sua produzione cessò quasi completamente durante la guerra. Egli aveva allora 57 anni: dopo la guerra era troppo tardi per ricominciare da capo. Nel 1921 gli americani avevano già conquistato il primato dei disegni animati; ed ancora oggi lo detengono. Tuttavia Emilio Cohl, malgrado i suoi 80 anni può ancora oggi disegnare, e disegna ancora, e se la sua mano trema un poco quando scrive, il suo tratto, nel disegno, è rimasto fermo e sicuro.

(Da *La Cinématographie Française*).

Sezioni cinematografiche dei Guf

ELENCO DEI FILM PRODOTTI DAL CINEGUF DI TORINO

Ciechi - 16 mm/ m. 300. Copia unica in buono stato di conservazione. Prodotto nel febbraio 1935 - Regista Fernando Cerchio - Documentario sulla vita e sull'istituzione dei bambini ciechi nell'Istituto di Torino.
II Premio Venezia 1935.
III Premio Berlino 1936.

Notturno n. 2 - 16 mm/ m. 90. Marzo 1935. Negativo in ottimo stato; una copia in condizioni mediocri. Disegno animato di Fernando Cerchio. Realizzazione tecnica: Francesco Cerchio.
II Premio Venezia 1935.
III Premio Berlino 1936.

Un problema di scienza delle costruzioni - 16 mm/ m. 120. Aprile 1935. Copia unica in buone condizioni. Realizzazione di Francesco Cerchio. Disegno animato didattico per gli Istituti superiori di Ingegneria. Svolge con disegni animati l'applicazione del teorema di reciprocità (Maxwell) alla trave continua per lo spostamento di un punto e per la reazione di un appoggio. Ha partecipato a vari concorsi ma è sempre stato considerato a parte non rientrando in nessuna delle categorie previste.
È stato proiettato al Politecnico di Berlino.

L'impianto idroelettrico dell'Orco - 16 mm/ m. 120. Settembre 1935. Copia unica in buone condizioni. Realizzazione di Francesco Cerchio. Didattico divulgativo su uno dei più moderni impianti idroelettrici che fornisce luce ed energia a quasi tutta la città di Torino. Con l'aiuto di disegni animati e di grafici è chiaramente spiegata la costituzione e la funzione delle varie parti dell'impianto.
I Premio Venezia 1936.

OFFERTE DI ARTICOLI « FERRANIA »

La S. A. « Ferrania » rende noti i seguenti prezzi, concordati con il Ministero per la Cultura Popolare per forniture alle Sezioni Cinematografiche dei Guf. Riservandosi la Direzione Generale per la Cinematografia di inviare ai Cineguf buoni di acquisto per materiale « Ferrania », fino alla concorrenza di una determinata somma, si rende noto che le Sezioni Cinematografiche, che volessero rifornirsi direttamente di materiale presso la ditta sopra citata, potranno effettuare i loro prelevamenti in base ai seguenti prezzi:

Pellicola invertibile 16 mm. *supporto acetoide* (*ininfiammabile*) *ortocromatica o superpancromatica*:
In bobine da 15 metri . L. 35 netto
In bobine da 30 metri . » 58 netto
Nel prezzo del film invertibile sono compresi lo sviluppo e la bobina pronta per la proiezione.

Il film da invertire può essere inviato direttamente ai Laboratori di Milano della « Ferrania » — Via Contardo Ferrini, 10 —

che provvederanno alla restituzione entro due o tre giorni al massimo.

Pellicola negativa 16 mm. *pancromatica supporto celluloide*:

In bobine da 15 metri . L. 35 netto
In bobine da 30 metri . » 58 netto

Sviluppo compreso come sopra.

Pellicola positiva 16 mm. *supporto acetoide* (*ininfiammabile*) *in rotoli da m.* 120:
Perforata a uno o due lati L. 0,80 al m.

Pellicola negativa 16 mm. *supporto celluloide* (*in rotoli da m.* 120):

Ortocromatica . . L. 1,35 al metro
Pancromatica . . » 1,65 al metro

Pellicola invertibile (*supporto acetoide*) *in rotoli da m.* 120: L. 1,65 al metro.
In detto prezzo non è compresa l'inversione.
Per l'inversione L. 0,50 al metro.

Adunata del 2 ottobre 1935 - 16 mm/ m. 120. Copia unica in buone condizioni. Ripresa e montaggio di Francesco Cerchio. Documentario sulla grande adunata del popolo italiano.

Cortina A. XVI - 16 mm/ m. 120. Gennaio 1936. Copia unica in buone condizioni. Ripresa di Francesco Cerchio, Alberto Pozzetti, Mario Alzona. Montaggio di Francesco Cerchio. Documentario sui Littoriali della neve e del ghiaccio dell'anno XVI.

II classificato al concorso bandito dall'Ente Turismo di Cortina.

In una goccia d'acqua - 16 mm/ m. 120 (sonoro). Marzo 1937. Negativo in ottime condizioni (scena e suono). 1 copia muta in buone condizioni; 1 copia sonora in ottime condizioni. Sistema di registrazione: A. V. Donato di Milano. Realizzazione di Mario Alzona. Microcinematografia di organismi viventi animali e vegetali (parameci, diatomee, bacteri, ecc.). Il commento parlato ne mette in rilievo le varie particolarità.
II classificato dei film didattici ai Littoriali dell'anno XV.

C'è una casetta sul confine - 16 mm/ m. 409. marzo 1937 (sonoro). Negativo in ottime condizioni (scena e suono). 1 copia sonora in ottime condizioni. Soggetto di Ernesto Caballo. Regista e operatore: Francesco Cerchio. Collaboratore: Franco Gilardino. Segretaria di Produzione: Augusta Cerchio. Interpreti: Angela Lamsweerde, Giuseppe Todesca, Giorgio Buoni, Ernesto Rava, Francesca Trasciatti. Soggetto di ambiente montanaro: è l'esaltazione del rinnovamento materiale e spirituale operato dal Fascismo anche nei piccoli paesi sperduti tra i monti agli estremi confini della Patria.
Sistema di registrazione sonora: A. V. Donato, Milano.

LUIGI FREDDI - Direttore

LUIGI CHIARINI - Vice Direttore responsabile

«Laboremus» Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma

Tavole

TAVOLA I

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

TAVOLA V

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

TAVOLA VII

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

TAVOLA IX

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2